

"لعنة أدبية"



حوار: الشاعر والشاذر عمر علوي ناسنا:

مارست المؤسسة الرسمية لعقود وبأمانة منقطعة النظير الدعاية للقبح والرداءة...



إسدال الستار على الدورة 14 للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة، وفيلم «الزيرو» يفوز بالجائزة الكبرى



مقالة :

سوسيولوجيا النظم الشعري بين الذات والموضوع «عنترة بن شداد العبسي نموذجا»

دراسة

عتبات «بنات الرياض» لرجاء الصانع ومسألة التلقّي



المدير المسؤول: ياسين الحليمي | العدد 46 | ملف الصحافة 02/2004 | الإيداع القانوني 0024/2004. | الترقيم الدولي 1114-8179. | فبراير 2013



شهرية ثقافية تصدر عن شركة



LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:
ياسين الحليمي

الهيأة الاستشارية:
د. عبد الكريم برشيد
د. نجيب العوفي

سكرتير التحرير:
عبد الكريم واكريم

هيأة التحرير:
يونس إمغران
فؤاد اليزيد السني
عبد السلام مصباح
الطيب بوعزة
أحمد القصوار

القسم التقني:
مدير الإشهار
فيصل الحليمي
المدير الفني
هشام الحليمي
التصميم الفني
عثمان كوليط المناري
معاذ الخزار

الطبع:
Volk Imprimerie
Tél: 0539 95 07 75

البريد الإلكتروني
magazine@aladabia.net

ملف الصحافة: 02/2004
الإيداع القانوني: 0024/2004
الترقيم الدولي: 8179-1114

شروط النشر في مجلة طنجة الأدبية

• لا تقبل المجلة الأعمال التي سبق نشرها.
• المواد التي تصل بعد العشرين من الشهر، تؤجل إلى عدد الشهر الموالي.
• المواد المرسلة لا تعاد إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
• في حالة إرسال خبر إصدار جديد، المرجو إرفاقه بنسخة من الإصدار.

لإعلاناتكم الإتصال بمكتب المجلة:
77، شارع فاس، المركب التجاري مبروك. الطابق 8 رقم 24، 90010 طنجة - المغرب.
الهاتف/الفاكس : 212539325493
contact@aladabia.net

الحساب البنكي:
Crédit du Maroc
Agence TANGER SOUANI
021640000021603002792781

وأما الثقافة فلا بواكي لها...

** في ظل العجز الواضح والصارخ لحكومة عبد الإله بنكيران في الكشف عن مشروع ثوري للثقافة، ومنهجية تغيير عميقة لآليات العمل الثقافي، كنا ننتظر من البرلمان بمجلسيه النواب والمستشارين أن يلعب دوره كاملا في الدفاع عن الثقافة المغربية، والتفكير في تقوية هويتها، وتعبيد طرق إنعاشها، وتعزيز فرص إثرائها، وتوسيع آفاق انفتاحها على نظيراتها في العالم كله.. لكن للأسف الشديد ظل التعاطي البرلماني مع الشأن الثقافي سطحيا، ولم يتجاوز طرح أسئلة شفهية «رديئة» تمحورت حول قضايا لا علاقة لها بالثقافة كمشروع نهضة، وكمقاربة للتقدم، وكرؤية للاستثمار في الإنسان والحياة والأرض.

إن أغلب الأسئلة الشفهية لمختلف الفرق البرلمانية دارت طيلة الولايات التشريعية السابقات حول ضرورة الحفاظ على بعض المآثر التاريخية وترميمها، وحول اقتناء بعض الكتب لمكتبات عامة هنا أو هناك، وحول بعض المهرجانات الفنية أو المسرحية، في حين غابت القضايا الجوهرية التي تمس الإشكاليات الثقافية وتنفعل بمطالبها، وتقود بالتالي المجتمع نحو الالتزام بقيمها الأصيلة وأخلاقياتها الهادفة.

ومن المفارقات التي تدعونا إلى كثير من التأمل، وتدفعنا إلى الدهشة، إحجام مختلف الفرقاء البرلمانيين عن القيام بمبادرات تشريعية ذات طابع ثقافي محض.. فلم يسجل لحد اليوم أي مقترح قانون يتعلق بقضية ثقافية، وهو الأمر نفسه بالنسبة للحكومة التي أفصحت خلال تقديم رئيسها لبرنامجه الحكومي عن خطوط شبه مرئية عن ما يمكن تسميته –مجازا– برؤية ثقافية للواقع الثقافي المغربي، بينما لم تبادر قط إلى إحالة مشروع قانون يتعلق بالثقافة، كتقنية وفلسفة ومنهجية تغيير للواقع والقيم والتربية والسلوك والمواطنة؟؟؟.

ومن ثمة، فإن الثقافة باتت اليوم –كما بالأمس- مجرد ترف فلكلوري، لا يتجاوز صخب الطبل والدف، وعويل الناي والمزمار، وقصعة الكسكس و«الكوارع» بالفاصوليا والحمص، ورقصة أفخاذ مكتنزة باللحم والدم، وبرامج تلفزيونية غثائية تزيد من هجرة المشاهدين المغاربة إلى قنوات عربية وأجنبية أعمق مصداقية وأوضح جدية.

إن الحكومة والبرلمان وباقي المؤسسات الدستورية المعنية بالشأن الثقافي وبالتراث وتجذير الهوية، إذا لم تنجح في بلورة مخطط ثقافي يرتقي بالإنسان / المواطن، ويخلق له فرصا حقيقية وعملية، لإحداث تغيير جوهري في عقله ونفسه وروحه وبدنه، لا تستحق منا أي احترام أو تقدير، ولا يمكن لها أن تقنعنا بأي مشروع للإصلاح والنهوض، مهما سخرت –لذلك– من إمكانيات بشرية ومادية ومالية.

في هذا العدد

العدد 46 - فبراير 2013

لعبة التحولات ولعبة المسخ



■ د. عبد الكريم برشيد

لقد قال سقراط (اعرف نفسك) ومصيبتنا أننا نحن الناس -في عالم الناس- قد بدأننا دائما من حيث كان ينبغي أن ننتهي، وحاولنا أن نعرف، واقتنعنا بأننا قد عرفنا كل شيء -ظاهريا طبعا- عن ذلك الآخر الذي يسكننا، ويلبسنا، وبهذا فقد جهلنا أنفسنا ونحن لا ندري، وحاولنا أن نتمثل هذه الذات، وفق النموذج الغربي الجاهز، وأن نكون الآخر، رغم أنف العقل والمنطق، ورغم أنف الواقع والطبيعة، ورغم أنف قانون الحياة والوجود وقانون الهوية، وبهذا جاء الانسلاخ من الذات فعلا سورياليا وفنطازيا مضحكا لحد البكاء، وحاولنا أن نرتدي أزياء ملونة بشكل غريب وعجيب، وكانت هذه الأزياء أكبر من قامتنا، وكان فعلنا هذا تمثيلا بهلوانيا، ولم يكن عيشا حقيقيا، وتحول هذا الواقع إلى حلبة سيرك، وتحولنا إلى مهرجين نقف على رؤوسنا، ونأتي بحركات غريبة وغير مفهومة، وتعلمنا اللغة الفرنسية، وتخيلنا أن هذا يكفي لكي نصبح فرنسيين، وتعلما اللغة الإنجليزية أيضا، ورأينا أن هذا يكفي لكي نصبح إنجليزيين، وقلدنا الآخرين في كل شيء -وبشكل ببغائي طبعا- ولكن التقليد لا يمكن أن يمس إلا المظاهر البرانية وحدها، وهو لا يمكن أن يتم إلا بشكل كاريكاتوري مشوه، وأن يظل المقلد دائما -بالكسر- دون مستوى المقلد -بالفتح- وذلك لأنه لا أحد يمكن أن يكون إلا هو، ولا يمكن لأية ثقافة إلا أن تكون هي، وأنه مهما اقتربنا من الآخر، فلن نكون هذا الآخر أبدا، وأقصى ما يمكن أن نصل إليه، هو أن نكرره من خلال نسخ هلامية وشبحية زائفة، وهذا ما نعيشه اليوم من خلال هذا الهروب إلى الأمام وإلى الآخر، وذلك من خلال الانفصال عما هو إنساني وحيوي وطبيعي وحقيقي وجوهري، والالتصاق بما هو مصطنع ومفبرك ومزيف وعرضي ومرحلي.

إن الآخر إذن، من الممكن أن نجاوره، وأن نقتسم معه المكان والزمان والقضايا، وأن نشترك معه في الهموم والاهتمامات، ومن الممكن أيضا، أن نحاوره بهدوء، وأن نجادله بعقلانية، وأن نقيم معه علاقات إنسانية سليمة، علاقات تقوم على الندية وعلى التضامن والتكافل وعلى تبادل المنافع والمصالح والمعلومات، ولكنه أبدا لا يمكن أن نكرره، أو نستنسخه، أو أن نخرجه من سياقاته الجغرافية والتاريخية والحضارية المتعددة والمتنوعة، وأن نستنبته في غير أرضه، وفي غير تربته، وفي غير مناخه، وفي غير شروطه المادية والرمزية، والتي هي شروط موضوعية لا يمكن الانفلات من جبريتها أبدا.

وإذا كان الفرنسيون الذين عاشوا في المغرب، أو عاشوا في الجزائر أو في تونس، لم يستطيعوا أن يكونوا فرنسيين بشكل كامل وكلي، وأصبحوا في موطنهم الأصلي فرنسا يحملون اسما قدحيا هو (الأقدام السواء) فماذا يمكن أن يكون المغاربة أو الجزائريون أو التونسيون المتفرنسون، وبأي الأسماء يمكن أن يسموا؟

وبأية عين يمكن أن يتم النظر إليهم؟

لا أظن أبدا أنهم سيكونون أسعد حظا من الفرنسيين الذين أنبتتهم تلك الأرض، وأنبتهم ذلك التاريخ، وأنبتتهم تلك الشروط الحضارية، وبهذا تكون السياسة الفرنكفونية سياسة بليدة وغبية بكل تأكيد، وتكون هدرا للأموال والجهد معا، وذلك من أجل معاكسة الطبيعة، ومن أجل مخالفة قوانين الحياة والوجود، ومن أجل الكذب على الحقيقة والتاريخ أيضا، لأنه - في البداية والنهاية - لا أحد يمكن أن يكون فرنسيا إلا الفرنسي، ولا أحد يمكن أن يكون أنجليزيا إلا الأنجليزي.

يقول المثل الفرنسي (الزي لا يصنع الراهب) واللغة الفرنسية أيضا، بكل ظلالها ومحمولاتها المختلفة والمتنوعة، وعندما تكون مجرد زي خارجي فقط، وتكون مجرد تمثيل وحذلقة، وتكون مجرد استعراض نرجيسي مريض، فإنها لا يمكن أن تصنع الفرنسي الحقيقي، وأقصى ما يمكن أن تصنعه، هو أن توجد المضاعف المزيف، وبهذا يكون الأمر مجرد تمثيل، أو مجرد تدجيل، أو مجرد كذب على الحقيقة.

في هذا الواقع الملتبس إذن، ورغم كل ألوانه القاتمة، ورغم كل آفاقه التي قد تبدو مغلقة وضيقة ومظلمة، يكون من واجبنا أن نتفاءل دائما، لماذا؟ لأننا محكومون بالتفاؤل كما يقول سعد الله ونوس، ولكن هذا التفاؤل، وكما أتصوره شخصيا، لا ينبغي أن يكون تفاؤلا غبيا وعبيطا، أو يكون مجرد توقيع على بياض، أو يكون هروبا من النظر إلى الواقع والوقائع، وذلك بعين العقل، وبعين الوجدان، وبعين الروح، وبكل العيون الكائنة والممكنة، وبدلا عن هذا التفاؤل الغبي والعبيط، نقترح تفاؤلا عاقلا ورصينا، مبني على الثقة في الإنسان، والثقة في الحياة المتجددة، وفي الحقيقة التي يمكن أن تحجبها - مؤقتا - بعض الوقائع، ولكنه أبدا لا يمكن أن تلغيها بشكل نهائي وكلي.

وهذا واحد من الذين يمتهنون مهنة التفاؤل الغبي، وفي جريدة مغربية يومية، يصرح بأن المغرب قد أدرك التحول الحقيقي، وأنه قد تغير وتجدد، وأنه قد خرج من حال إلى حال، ولم يجد للاستشهاد على هذا التغير السحري سوى الاستشهاد بمقول هيرقليطس (إنك لا تستحم في نفس النهر مرتين)

وأريد أن أسأل:

- هل فعلا نحن اليوم نستحم ونتطهر؟

- وهل هذه المياه التي نستحم فيها، هي مياه نهر دائم الجريان، أم أنها بركة راكدة وآسنة ووسخة؟

- وإذا كان ممكنا أن نتغير، وأن نتجدد، وأن نتطهر في المياه الجارية، فهل يمكن أن يحدث ذلك في ماء متعفن؟

أترك الجواب على هذه التساؤلات لكل الذين لهم عيون ترى، ولهم عقول تعي، ولهم أرواح تهفو للحق والجمال والاكتمال، وتنفر من الزيف ومن القبح ومن الظلم ومن الظلام ومن الفوضى.

إسدال الستار على الدورة 14 للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة، وفيلم «الزيرو» يحصد خمس جوائز من بينها الجائزة الكبرى

أسدل الستار على الدورة 14 للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة يوم السبت 9 فبراير الجاري بفوز فاز الفيلم الطويل «زيرو» للمخرج نور الدين الخماري بالجائزة الكبرى للمهرجان.

ومنحت لجنة تحكيم المهرجان جائزتها الخاصة لفيلم «ملاك» للمخرج عبد السلام الكلاعي، الذي فاز أيضا جائزة أحسن سيناريو.

وحصل على جائزة أحسن ممثل رئيس يونس بواب، بطل فيلم «زيرو»، بينما آلت جائزة أول دور نسائي إلى الممثلة شيماء بنعشاق عن دورها في فيلم «ملاك».

واستقبل جمهور المهرجان بتأثر كبير فوز الممثل الراحل محمد مجد بجائزة أحسن ممثل دور ثانوي عن دوره في فيلم «زيرو» فيما عادت جائزة أحسن دور نسائي ثانوي، لصونيا عكاشة في نفس الفيلم.

وفاز كمال هشكار بجائزة أول عمل سينمائي عن فيلمه الوثائقي «تنغير القدس.. أصداء الملاح».

ومنحت اللجنة جائزة أحسن صورة لفيلم «يا خيل الله» لنبيل عيوش الذي حصل أيضا على جائزة أحسن موسيقى، وجائزة أحسن صوت ل»زيرو» وجائزة التوضيب لفيلم حكيم بلعباس «محاولة فاشلة لتعريف الحب».

ونوهت لجنة التحكيم بفيلم «نساء بدون هوية» لمحمد العبودي.

وفي فئة الأفلام القصيرة، توجت لجنة التحكيم فيلم «الهدف» لمنير العبار بالجائزة الكبرى.

وعادت جائزة لجنة التحكيم لهذه الفئة لفيلم «يدور» للمخرج محمد مونة وجائزة السيناريو لفيلم «فوهة» لعمر مولدويرة.

يذكر أن المسابقة الرسمية للمهرجان عرفت مشاركة 20 فيلما طويلا و 14 فيلما قصيرا.

وترأس لجنة تحكيم الفيلم الطويل، السيناريست والمخرج والمنتج الفرنسي جاك دورفمان، وضمت في عضويتها لالي هوفمان (صحفية ومراسلة وناقدة سينمائية، الدنمارك)، وغيثة الخياط (مفكرة وكاتبة



نور الدين الخماري مخرج فيلم «الزيرو»

وفنانة، المغرب)، وتانيا خالي (مسؤولة اقتناء البرامج بمجموعة فرانس تلفزيون، فرنسا)، وعبد القادر لقطع (مخرج/ المغرب) وناصر القطاري (مخرج/تونس)، ورشيد ابن الزين (كاتب وباحث/المغرب).

أما لجنة تحكيم الأفلام القصيرة، التي ترأسها الجامعي والخبير المغربي في ميدان الاتصال أحمد اخشيشن، فضمت سالي شافتو (مؤرخة سينمائية وناقدة، الولايات المتحدة الأمريكية) ولطيفة أحرار (ممثلة/المغرب)ومريم التوزاني (مخرجة/ المغرب) وخالد السلمي (جامعي وباحث/ المغرب).

وجاءت نتائج جائزة «السينفيليا» التي تمنحها مجلة «سينماك» المتخصصة، والتي كان في عضوية لجنة تحكيمها كل من النقاد السينمائيين المغاربة: سعيد المزواري، رشدي المانيرا، أيوب بوحوحو وعبد الكريم واكريم والناقد السينمائي العراقي علي البزاز، جاءت كالتالي:

-جائزة الفيلم قصير لفيلم «الفوهة» لعمر مول الدويرة



نور الدين الخماري أثناء تسلمه للجائزة الكبرى للمهرجان



قاعة سينما الروكسي المملوءة عن آخرها أثناء حفل الإختتام

الممثل يونس بواب الفائز بجائزة أحسن دور رجالي

-جائزة الفيلم طويل ل«خويا» لكمال الموحاطي

مع تنويه للفيلم الطويل «نساء بدون هوية» لمحمد العبودي

أما جائزة النقد التي تمنحها جمعية النقاد السينمائيين المغاربة والتي كانت لجنتها مكونة من كل من النقاد السينمائيين بوشتى فرق زايد ومحمد اشويكة وعز الدين الوافي، فقد توجت فيلم «محاولة فاشلة لتعريف الحب» لحكيم بلعباس في صنف الفيلم الطويل، ونوهت بالفيلم الطويل «نساء بدون هوية» لمحمد العبودي. أما في صنف الفيلم الطويل فقد منحت جائزة أفضل فيلم ل«الفوهة» ونوهت بفيلم منير عبار «الهدف».

حفل تقديم وتوقيع كتاب «تجارب جديدة في السينما المغربية» للناقد السينمائي المغربي عبد الكريم واكريم بطنجة



نظم نادي دون كيشوط للسينما يوم السبت 9 فبراير الجاري بمقر مندوبية وزارة الثقافة بطنجة حفل توقيع وتقديم كتاب «تجارب جديدة في السينما المغربية» للناقد السينمائي المغربي عبد الكريم واكريم. وشارك في هذا اللقاء بقراءات في الكتاب كل من النقاد السينمائيين أحمد الفتوح وعز الدين الوافي وحسن وهبي، وسير اللقاء الأستاذ سعيد كرماص.

كتاب «تجارب جديدة في السينما المغربية» صادر حديثا عن منشورات سليكي إخوان بطنجة، ويقع في 87 صفحة من القطع المتوسط. وقد جاء في ظهر غلافه : «تجارب جديدة في السينما المغربية» كتاب عن تجارب لمخرجين مغاربة شباب أخرجوا أفلامهم الروائية الطويلة الأولى بداية من الألفية الثانية. وهم «ربما طلائع» موجة جديدة في السينما المغربية. ورغم أن لكل منهم أسلوبه إلا أن ما يجمعهم هو إعطاء الأهمية للجانب الجمالي والفني دون إغفال الإهتمام بالأفكار والمواضيع المتناولة، لكن بإصرار على صياغتها في أسلوب بصري يعطي للسرد السينمائي واللغة البصرية الأولوية في إيصال هذه الأفكار..»

و«تجارب جديدة في السينما المغربية» كتاب يُلقي الضوء بمقالات نقدية على أفلام لمخرجين مغاربة أمثال حكيم بلعباس من خلال فيلمه «شي غادي وشي جاي» ومحمد مفتكر من خلال فيلم «براق» وسلمى بركاش بفيلمها «الوتر الخامس» وهشام عيوش بفيلمه «شقوق» ومحمد زين الدين من خلال فيلمه «عقلتي على عادل؟» وفوزي بنسعيدي بفيلمه «موت للبيع». إضافة لمقالات أخرى تقارب قضايا ومواضيع كـ(علاقة الأدب المغربي بالسينما المغربية من خلال رواية «طفل الرمال» للطاهر بن جلون وفيلم «البراق» نموذجا)، وتيمة «السياسة في السينما المغربية». كما تضمن حوارات مع مخرجين سينمائيين مغاربة شباب ينتمون لهذه «الموجة الجديدة».

وصاحب الكتاب عبد الكريم واكريم، صحافي وناقد سينمائي من طنجة، سكرتير تحرير المجلة الثقافية «طنجة الأدبية» ورئيس تحرير مجلة «سينفيليا» السينمائية المتخصصة. شارك وأنجز تغطيات لعدة مهرجانات سينمائية وطنية ودولية وشارك كعضو في لجان تحكيم بها. و«تجارب جديدة في السينما المغربية» هو الإصدار الثالث له بعد «أسئلة الإخراج السينمائي في المغرب» الصادرعن دار سليكي إخوان سنة 2003، و«كتابات في السينما» (مقاربات نقدية في أفلام مغربية وعالمية) عن دار سليكي إخوان أيضا سنة 2010.

شعر

السير تحت المطر

■ جمال أماش

هكذا أخطو
أقذف الحجرة تلو الحجرة
يلطمني الغبار
وصفارات القطار الذي يتأخر دائما
في الوصول
أخاف على ابني من عضة الكلاب
التي تتربص به
في المقاهي المشردة هنا أو هناك
في البراري
بين الحقول
يركض بلا حارس أو دليل
يصفي العيون من أوحالها
يرحل من تلة إلى أخرى
يتجول بين النهود الحاسرة
الحواجز كثيرة والسدود غائرة
وصفارات الإنذار تنغرس في أذني
كما عطر قادم إلى ليلة بعيدة
في المجون والبحار الطويلة
يا أبي ليس لي إلا ضحكتك الساخرة
من تسويف الإدارة
وأصوات أرباب العمل وحسابات الأرصدة
ليس لي إلا صورتك على جدار
صعود إلى جبل غامض
شاي على حافة نهر حزين
كرسي على عتبة منهار
دم أحمر وأرض في ذاكرة الحجر
ليس لي إلا كلمة قلتها لي ذات شتاء
عندما عدت من تعب الجبل
غبار المناجم في بلدي وحديث قصير مع عمتي الخالدة
قلت لي دع سفن الأحلام تقوم بمهمتها حسب رغبة الرياح
واقطع بحر الظلمات
إذا ما استطعت
واسلك بخفة الكائن فيك الذي يبرق
في ليل القصيدة
أنا هنا يا أبي أعيد ترتيب أجزاء من طبيعتي
أحفر بالماء في جزر من غياب
تكبر في عيوني كلما ترجلت في الزحام
في باب السور
في حديقة المقبرة
كلما لمست كرة الثلج
أو رأيت في المرآة إلى طفولتي في دروب الحي
في واجهات الأسواق
أو في عيون الأطفال
في غرفة النوم
أو في عيون أمي التي حملتني ذات صباح
بين الموت والحياة
إلى المشفى
أو إلى عمارات طنجة أحمل صورتك
أبحث عنك في السوق الداخل
في شارع شكري
في مقبرة جان جونيه
في عيون المارة
وفي ملابس الكادحين
قلت لي في بيتك هناك في السطوح
دعك من الحنين
إلى الأيام السعيدة
اعص ذاتك واسلك معابر القلب في شرايين القصيدة
أنا هنا وحدي يا أبي
بلا نديم أسقي النفس الأمارة بالشعر
رغم صخب الأدراج صوت الشوارع ونيران المشرق
وأنين جارتنا الجديدة
أربي ابني على الدخول باكرا إلى البيت
صداقة المعاجم
والإبحار في الأنترنيت
كتب السير
والسير تحت المطر
أنا هنا أتبع عزلتك في جوف الليل
في زيارة إذاعات الدنيا
والجلوس على المقاعد الخلفية
أحفظ درسك عاليا



أتذكر حلق وجهك الدائري
عينيك اللامعتين
ودمعتك الوحيدة الأخيرة
تتسلل خلسة على خدك القمري
تحضن صدرك الساكن
وتفترش التراب
أنا هكذا يا أبي
في سماء بلادي
غامض كوردة الصباح
طائر بلا جناح
لي تغريدة تهز القلب ولا تخفي نبضها
أحضن الموجة الأخيرة وأغرق فيها
أقول ما أريد
وأحزن لحبي البعيد

قصة قصيرة

متفهم أنا...

■ عبد الصمد مرون

كلما انتظرتها لا تأتي، مرة أخرى أرغم نفسي على استنشاق عواصف البحر وحيدا، على نفس الصخرة التي ولد فيها حبنا، في زمن مضى، رغم أن تلك الصخرة قد طالتها عوامل التعرية، فظهرت على جنباتها شقوق واضحة، رغم ذلك طردت كل الهواجس، وأحكمت إغلاق آخر الصدفات في معطفي الصوفي، لا لقسوة رياح الغربي فقط، وإنما لأني لم أجد شيئا آخر أحكم إغلاقه، لا الهواجس ولا مصروف الجيب ولا الجيب نفسه، الذي لاح فيه تيار الهواء لأنه كمنزلنا مفتوح على كل الجهات، لم تأت ومع ذلك لم يرد لي أن أشتمها ولو سرا، ذلك أني رجل متفهم إلى أقصى الحدود، أو لتكن الأمور أكثر وضوحا فلنقل أني عادل في التفهم، فعلى سبيل المثال: أصدر رئيسنا المبجل الشهر الماضي قرارا بتخفيض الأجور، وأتبع ذلك بملتمس شد الحزام، ولأني لم أشتر حزاما بعد فقد اكتفيت بشد حبل من النوع الجيد على منتصف قامتي الهزيلة، الخيط نفسه الذي أستعمله في نشر سروالي الوحيد، والقميص طبعا، لأبقى ساعات بعد ذلك منتشيا بأصداء الولادة الأولى، هذا بالإضافة إلى تفهم الزيادات المتواترة، في السكر والزيت والخبز، وأخيرا في نبتة الكيف عند الصديق المعطي الذي حمل الزبون مسؤولية زيادة أتاوة ضابط الشرطة الجديد، مع ذلك أنا إنسان متفهم، انتظرتها، تلك الحبيبة الجميلة، خمس سنوات إلى أنهت مشوار الدراسة، وإلى أن حالفها الحظ فوجدت عملا محترما، ورغم أنها تزوجت من ابن عمها القادم من «الطاليان» إلا أني تفهمت ذلك، ولازلت أنتظرها بكل صبر، أنتظر أن يشب خلاف بين أولاد العم أو أن يهوي اقتصاد «الطليان» فيضطرا للطلاق، فتعود إلي، الحبيبة، على نفس الصخرة التي ولد فيها حبنا، ومات قبل أن أجد بقية الصدفات لإغلاق معطف الصوف.

قصة قصيرة

مأتم

■ عبد الغفور مغوار

دخل إلى بهو المنزل ثلاثة رجال، كهلان وهرم. جاؤوا من أجل إحياء حفل ديني عقب موت امرأة مسنة، لم أكن أعرف اسمها من قبل ولم يكن من الرجال الثلاثة مقرئ يجيد التجويد أوالترتيل، إنما كانوا جميعهم حفاظا للقرآن وبعض الأمداح النبوية التي قد أخذوها عن أهل السماع. بالتأكيد لم يكن في البهو سوى قلة من الحاضرين لأن مساء يوم دفن الميت تقام فيه -أقول ولا عيب في ما أقول- وليمة صغيرة يعتبرها الناس صدقة على روح الفقيد، على أن يقام في اليوم الثالث حفل أكبر، وقد أجازت العادات للناس دعوة من يرغبون في حضورهم والذين قدموا عزاءهم آنفا. يكون عشاء اليوم الثالث -الأكثر تكلفا وتصنعا- عقب انتهاء الشيوخ من قراءتهم وإنشادهم.

تناوب الثلاثة في ترتيل ما تيسر من القرآن وكان عبد الباقي يدندن بين شفتيه ما يشبه طنين الذباب. يغمض عينيه تارة متظاهرا بالتخشع ويفتحهما تارة في كل اتجاه ربما ليتأكد من أن الحاضرين يتابعونه في تمايله ومشاركته الشيوخ الثلاثة الذين سكتوا بعد دقائق معدودة، وأول من كبر وشكرهم كان عبد الباقي الذي استمر في تفرس الحاضرين كل على حدة، فيما قام الثلاثة في نقاش أمور تخصهم، وقد تكلموا عن فلان الذي اشترى كذا وفلان الذي فعل كذا وعن ابن فلان المهاجر يبعث لأسرته كذا. ثم تدخل أضخمهم ليستأنف السماع، فقال أكبرهم: - «تريث، لندفع بالتي هي أحسن». كان يعني أن لا يقدموا كل ما في جعبتهم دفعة واحدة ولكن على مراحل تتخللها فواصل مرح وتسلية. ولم ينتبه لهم عبد الباقي لأنه انخرط في حديث آخر بصدد جني الزيتون وتأخر المطر وتحديد البلد البارد من البلد الساخن من نواحي المدينة. وتقطع ذاك النقاش بعد حين



حشرجة في صوت الرجل الضخم وهو يتلو آيات بينات من الذكر الحكيم. فيما يتقدم شاب يحمل صينية قد وضع عليها براد من الشاي المنعنع وكؤوس، وشرع الرجل الهرم في تفريغ الشاي في الكؤوس وقد رفع البراد أعلى الصينية بمقدار ثلاثة أرباع المتر، طبعا أحدث صب الشاي في الكؤوس صوتا منغما، ولم يسكت الرجل الضخم بل استأنف حشرجته وعبد الباقي دندنته المصاحبة.

في تلك اللحظة كان نكير ومنكر يسأل الفقيدة:

- من ربك؟

وكانت ترد:

- كنت أسمع 'فقيه' الحارة كلما حل في جنازة يقول: «ربكم واحد».

- وما دينك؟

- لم يقل لنا ولم أسأله؟

- والرجل الذي بعث فيكم؟

- انتخبته مرات عديدة وما مرة أعطاني كما كان يعدني كيسي من الدقيق.

ختم الثلاثة بحصة «التبرع»، تلك الحصة المألوفة التي يقرأ الأول ويؤمن الثاني ويقبض الثالث. ولكن هذا المساء قد مل الرجلان من القراءة والتأمين ومل ثالثهم من انتظار التبرعات ولم يقبض فلسا واحدا، فأقفل أخيرا كل فمه إلا عن التهام ما قدم من طعام.

قصة قصيرة

طفل بحجم سؤال

■ إسماعيل واري

كان شديد الارتباط بأبيه، لكن هذا الصبح أفاقه العويل والصراخ، ماذا جرى؟

هرع من فراشه وهو يحك جفنيه المثقلين بالأحلام التي ظلت ملتصقة بخياله، وهي تلتبس بشيء من الحكايات التي قصها عليه أبوه قبل خلوده إلى النوم.

لا يدري ما وقع، أمه تذرف دموعها، وهي جاثية على ركبتيها، تسند رأس زوجها وتضمه إليها، تبكيه، تختلط أنفاسها بنحيبها. يقترب، يسرق نظرة من خلسة الباب. تنظر أمه إليه نظرة فيها شيئ من الخاطر الذي لا يلوي على خير.

أبوه، لا يتحرك، راقد. بل قل جامد، تهيف به أمه إلى صدرها.

قالت: لقد مات من تعزه كل يوم، ذهب الغالي يا ابني. يشرأب عنقه نحوه، والعين ترمق هذا السكون الذي حل بالجسد.

أصبح البيت كسوق عامر بالمعزين. نساء يلطمن وجوههن ورجال يحوقلون بالمصيبة التي حلت.

يرتكن الطفل في زاوية من زوايا البيت، وهو يرى هذا المشهد الجنائزي، الذي لم يألفه من قبل. لا ينبس ببنت شفة، لا يتكلم، غارق في سكون بارد.

السواد في كل مكان، إلا من هذا اللباس الأبيض الذي ارتدته أمه.

تحوم حول خاطره أفكار، تحاول فك التغيير الذي خيم على المنزل.

أناس يدلفون ويخرجون، كلام، صراخ، همس، ولولات. وانطلقت الزغاريد التي تودع الفقيد. لا يفهم هذا الخلط. لقد ألف تلك النغمات الشجية التي لا تجود بها حناجر النساء إلا في الأفراح، والآن يسمعها في هذا المقام.

جنازة أبيه في ركب، يتقدمه هو، يسير، ويلتفت إلى الوراء، ينظر صوب أمه وهي في عتبة الباب.

بعد أن أخرجوه من اللحد، ورشوه بماء الزهر، حفروا له حفرة وضعوه فيها، ودسوا عليه التراب، حفوا قبره بالسوسن والعوسج، وبعض أغصان الزيتون، يرى كل شيء، لكن لا يعرف شكل هذه الطقوس.

نفسه البريئة، مليئة، بغرابة الاستفسارات، لكن دون جواب.

يعود إلى البيت والصمت يعم أرجائه، فراغ بمعنى الحزن. التصق بأمه، وهي تفرد شعر رأسه، وتبكي في خفوت.

قال: إلى أين ذهبوا بأبي؟ سؤال بسيط بحجم القدر، لا تعرف كيف ترد عليه.

قالت: لقد ذهب إلى السماء مع الملائكة، إنه ينظر إلينا ويرانا.

قال: هل سيعود ليحكي لي قصة كما يفعل؟

قالت: سيزورك ليروي لك كل الأحاجي.

استلقى في فراشه، وعيناه تنظران إلى سقف حجرته، يحملق في الصور المعلقة على الجدران، يتقلب، سئم، جفاه النوم. دون جدوى، ينتظر النزول المرتقب. يناجي ذاته، هل سيهبط من السماء؟ هل أقوم لأفتح له النوافذ وأشرعها كي ينفد منها؟

تخيلات بمذاق السؤال. لا يستوعبها، ولا يستسيغها. غلبه النوم بعدما طال الانتظار والرجوع من الأعالي.

في الصباح كان يوم جمعة. ذهب وأمه لزيارة قبر أبيه والترحم عليه، وتلاوة بعض الآي. مقبرة بمقام البياض، ظل ساكنا يقلب بعض ما قالت له أمه، الأب في السماء! وهو في القبر!

بعد رجوعه، خرج إلى عتبة المنزل تحت ظل كرمة. يرتب جميع الصور التي علقت بمخيلته، لكنه لا يستطيع تركيبها، تنفلت منه كل ما حاول أن يسألها. يرى أمامه صبيانا يلعبون، ينضم إليهم. انتصبوا وقالوا ماذا سنلعب. قال لنجرب لعبة الموت.

قصة قصيرة

مكالمة

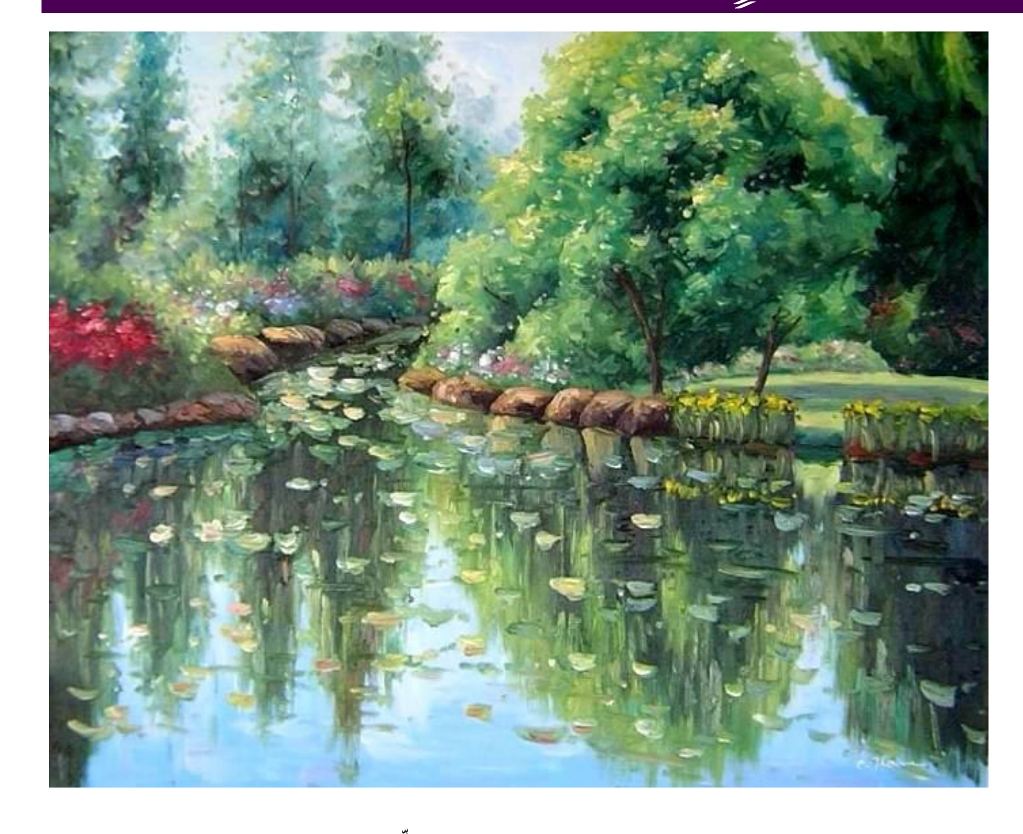
فاطمة الزهراء المرابط

- ألو، من معي؟
- هل نسيت صوتي بهذه السرعة؟
كان صوته آتيا من بعيد، أصابها شرود مؤقت، مضت لحظات قبل أن ترد عليه بصوت مرتبك:
- عرفتك، فقط مضى وقت طويل.
- لقد عدت.
- بهذه السهولة؟
- أعتمد على حبك.
- ألم تقل إن الحب وحده لا يكفي؟
ضغطت على نبضات قلبها، حبست الدمعة التي كانت تترقرق في عينيها وهي تصغي لمشاعره المشتعلة التي كانت تصلها عبر أسلاك الهاتف:
- نسيتني بهذه السرعة.
- لم يكن نسيانا، وإنما كنت غاضبا فقط.
- وهل انتهى غضبك؟
- كل شيء بيديك.
- ماذا تعني..؟؟
- أنت وشطارتك.
انقطع الصوت من الجهة الأخرى. لمست أعضاء جسدها بذهول كبير وكأنها تكتشفها للمرة الأولى، اعتادت على غيابه وشقت لنفسها طريقا آخر بعيدا عن يومياته البائسة.
لم تستطع النوم تلك الليلة، وفي أعماقها تضاربت آلاف المشاعر: مشاعر الحب.. الألم.. الشوق.. الغضب..
حملت الهاتف بين أناملها وركبت رقم هاتفه الذي مازال محفورا في ذاكرتها، رد عليها بصوت متلهف:
- أهلا حبيبتي، كنت أنتظرك.
- لن أعود إليك.

شعر

أسْفلَ جَبلٍ حَنُون..

عبد الرحيم أبوصفاء



في الصّباحِ الضباب
تَختفي أقحوانةٌ كنت قد ادّخَرْتها لخريفِ العمر العاتي...
قرّا يحتفي الوهم بأوصالي
لا قرار له،
سوى ما ينفلت من عطن الحكاية...
يبدو الإشْكالُ باردا
إذا ما تَحجّجَ جندبٌ
بنشرة الأخبارِ
إبّانَ النملة
واقفةً في طابور القَحطِ لأجْلِ قرضٍ رحيمْ...
في الضّبابِ - كي لا تقع الطيورُ - تتوارى الأشكالُ
يتفاقمُ - مرةً أخرى - الإشكالُ
(معذرةً صديقي القديم لا يقوى اليومُ على نص يليقُ بأحلامك،
الآنَ أمشي في الحقول البعيدة بقدمين مبلّلَتَيْنِ جُنديا خانَتْهُ
الحَوّاماتُ
العائداتُ
غروبا
أو هروبا،
لا أدري ...
أَتَعَنْكُبُ جنديا خانته
حبيبةٌ كانَ يكيلُ لها الأحلامَ و تكيل له رسائلَ مختومةً بالخيانة...)
لا أدري أيضا - عطفا على ما سرَقَ الجندبُ - لمَ اتّهمْنا غَيْلَما بكل الماء العكر في جَماجمنا؟! - بهتانا هو المزاج - أو عاصفةٌ لا مُبرّرَ لها ملءَ فنجانٍ سقيمْ....
صديقي...
الكتابةُ مكيدةٌ والحبرُ دمٌ مؤجلْ
هذي دواتي معبّأةٌ بصُراخ الختانِ
فلتزهر - فيها - الطّلاسمُ
والجداولُ المستطيلة
وعصا الفقيه الرّعناء
تهشُّ ما في رأسي من مآربَ لا أساسَ لها من الإيقاع عدا ما أوقعتني فيه من سفر بَهيمْ!
أفضّلُ - كما وشى لي شاعرٌ قَلِقٌ في سُقوفِ مجازه - هامشا موازيا
لِجدولٍ رقراقْ...
إحالةً أسفلَ جبلٍ حنون...
تفاحةً وقعت من حلقِ جدّي
تحت ظِلِّ شجرةٍ ودود
جاذبيتي بدّدها ماءُ أرخمديس...
هذا العطش لا يغادر رخاما مكدّسا في رحم أرضٍ حاضت - في غفلة من دورتي المنسيّة عمداً - ضبابا بياضا في الثوب الرقيقْ
والأقحوانةُ لا محالة في الأريج
والأريج - أعتقد - في حاشيةِ قَبلة الصّباحِ،
والصّباح ضبابٌ وهكذا ....
حانَ وقت البنادق في الخنادق...
مات الصّوتُ في النّصف: النّصّ تحديدا
عاش الموت في الحرف - فليحيا النقيقْ.....

شعر

وَجْهُكِ مِرْآتي

▪فؤاد اليزيد السني

فاتحة لوجهك الطاهر

هذا وجهك الطاهر قد هبط علي وحيا من السماء. ولقد كنت نائمة فيّ منذ بداية الزمن كحلم غريب، ورؤيا مستقبلية لخرافة عجيبة. وكنتِ هكذا، كثيرا ما تتجولين في بالي، وكنت أشعر بكِ حين تتفشين فيّ وتتضوعين كنسمة ريح يَمَنِيّة. وكنت أتوقع.. ولكني كنت أجهل، كيف هو يا ترى ملاك الحبّ حُبّك؟ وكيف حصل للآخرين؟ وأقصد من تغنوا بهذه الرسالة الجمالية الخالدة، أن التقوا به؟ وأين؟ وكيف؟ ومتى؟ ولماذا؟ نعم كنت أتفلسف، وأُنَظِّر، واصطنع الحِكَم، حتى بدوت لي ذات يوم، وحصل اللقاء صدفة، فصعقت، وبليت من رؤيتي لروحك متوشحة ببريق عينيك. وعدتِ ماشية في حال سبيلك، وعدت سائرا في حال سبيل، هي غير سبيلي. نعم وطريق هي غير طريقي. وأدركت من حينها، بأنك قد أصبحت تسكنين فيّ، وبأنك قد قررت الإقامة فيّ إلى الأبد... عِلمًا منّي بأنك لَستِ بَشَرِيّة!

- 1 -

لَمَحْتُ شُعاعَ نورٍ،
مِنْ شَبَحِ روحِكِ،
فكانَتِ البِدايَة،
لِلسَّفرِ فيكِ،
ومُعْجِزَة لِلْعُبورِ
إلى جَزيرَةِ الآيَة.

- 2 -

في مِرْآةِ وَجْهِكِ مِثْلما قُلْتِ،
تَجَلَّتْ مَلامِحُ وَجْهي،
حُلولٌ عِشْقِيٌّ وعِرْفان،
نارٌ ورَحيقٌ ودُخّان،
في مَسْجِدِ الحُزْنِ،
تَراتيلٌ تَسامى رُقِيّا.

- 3 -

على غُصْنِ كَآبَتِكِ،
وَقَعَ الحُبّ المُحالُ،
فَشَبَّ الخَيالُ في الحِكايَة،
وفي سَرابيلِ الجَمالْ،
وسُحِبْتُ مُكَبّلاً بالكَلِمات،
إلى مَجَرّاتِ الرِّوايَة.

- 4 -

أَنْتِ نَخْلَةٌ مَرْيَمِيّة،
فَدَعيني بِرَبِّكِ أَتَمَسّح،
بِأَهْدابِ مُسوحِكِ شَرْقِيّا.
أَنْتِ حِجابُ المِصْباحِ البَتولْ،
كُلّما ازْدَدْتُ مِن مِحْرابِكِ شَوْقًا،
كُلّما ازْدادَ سَناكِ سَناءً عُلْوِيّا.

- 5 -

نَوْرَسَةُ السّماواتِ أَنْتِ،
مَمْلَكَةُ الفَضاءاتِ عَرْشُكِ،
والبِحارُ رَجْعٌ لِصَدى لَحْنِكِ،
فَكَيْفَ أَسْمو إِلَيْكِ؟
ومَعارِجُ الرُّؤْيا الرّفيقَة،
قَدْ صارَتْ رَهائِنَ لَدَيْكِ!

- 6 -

أَوْ فَانْزِلي إلى مَرايا بِحاري،
كَيْما تُجَرِّبي الخَبايا الصُّوفِيّة!
وتَتَوَشّحي بِجَواهِرَ أَصْدافِ المُرْجان،
وتَنْطِقي بالأَحْرُفِ النّورِيّة،
حَيْثُ البِدايَة ولا نِهايَة،
لِلرِّحْلَةِ .. ولا زَمَنَ لِلرّحيلْ..!

- 7 -

هُوَ ذا المَدُّ الذي تَشْتَهينَهْ،
فَلا حَدَّ لِهذا المَدى المُتَرَحِّلْ،
فَكَيْفَ تَصَوّرْتِ بِأَنّكِ لا تُشْبِهينَهْ!؟
وامْتِدادُ روحُكِ فيهِ مَنازِلْ،
لِلنّجومِ والمَجَرّاتِ والثُّرَيّا،
كَسَفَرِ الضّوْءِ انْتِشارًا تَسْبُكينَهْ.

- 8 -

لِماذا تَخافينَ مِن ارْتِعاشَةِ البُرَحاءْ،
وهذا المَخاضُ الكَوْنِيُّ صِياحُكِ؟
فاعْولي كَالأُنْثى وَوَلْولي بُكاءْ،
وَفيضي كالكَوْنِ شُعاعًا تَنْثُرينَه،
وانْتَشِري في رَحيقِ نَجْوى ميلادِكِ،
عُرْسًا شِعْرِيًّا وكَوْثَرًا لِلنّديمِ تَسْكُبينَهْ.

- 9 -



أَلآنَ وقَدْ دَبّتِ الصّبابَةُ في المَفاصِلْ،
وسَرَتِ النَّجْوى هَمْساً تَسْتَعْذِبينَه،
رَقَصَتِ الأَحْلامِ في ذَهَبِ السَّنابِلْ،
وفي بَريقِ عَيْنَيْكِ مَلاكٌ عَبَرْ...!
وحُبًا غَريبًا تُلاعِبينَه،
كَمَوْجِ السّنابِلْ.

- 10 -

هُوَ ذا الوَجْهُ الطّاهِرُ وَجْهُكِ،
لَيْلَةَ الشّكِّ بَدْرًا تَجَلّى،
وتَمَشّى جَلالاً في بَيادِرِ الضّياءْ،
هَذا الوَجْهُ المَكّيُّ وَجْهُكِ،
مَنْبَعًا لِوَحْيِ الشُّعَراءْ،
وقِبْلَةً مَيْمونَةً لِلْمُصَلّى.

- 11 -

فَمِنْ أَجْلِ وَجْهِكِ طَلّقْتُ الزّمَنْ،
وأَحْرَقْتُ جَميعَ سُفُنِ السَّفَرْ،
وعَرَّجْتُ نَحْوَ الآفاقِ المُسْتَحيلَة.
مِنْ أَجْلِ وَجْهِكِ أَصْبَحْتُ روحًا بِلا وَطَنْ،
أَتَكَلَّمُ بِلُغَةِ الجِنِّ والمَلائِكَةِ وأَغْصانِ الشَّجَرْ،
أَصْبَحْتُ لا أَعْرِفُ سِوى أَبَجَدِيّةَ إشاراتِ السّكينَة.

- 12 -

فَهَلْ بَعْدَ مِرْآةِ وَجْهِكِ مِنْ دَهْرٍ أَوْ قَدَرْ،
أَوْ مَعْنى لانْزِلاقِ المَداراتِ البَعيدَة؟
وعِشْقُنا مُمْتَدٌّ إلى ما قَبْلَ ميلادِ المَطَرْ،
وتَفَسُّخِ الكَوْنِ إلى قُرى وجُزُرٍ مُسْتَديرَة.
فَهَلْ أَدْرَكْتِ الآنَ لأَيِّ حَدٍّ تُشْبِهينَه،
وأَنْتِ تَحْمِلينَهُ وَجْهُكِ الآخَرْ؟





■ بويا أحمد عبد الخالق

بتاريخ 22 شتنبر 2011
قدح ماء.........................
على سطحه يطفو خزف قديم
قبس نار.......................
تمنح حضنها للاجئين من سطوة الهروب
طبول جلدية تفرض, تحت قسوة الضرب، إيقاعا للصمت القاتل
غانية عذراء تتمايل على ركح متصدع
كانت في جوف الروح نافذة تطل على الجحيم
وكان هناك باب موصد
وأدراج سلالم هشة
قطط جائعة تموء ملء حناجرها
رسم بحجر البلور في مكان ما بجانب الهشيم
قرب سطح تل خشبي،
حيث يتكئ زمن هرم على ظهره
ينفث دخانا متصلبا من «غليونه» الأسود
حلقت «قبرة» على نقطة معلقة بين الهواء والخواء
بين الزمان واللازمان
بين المكان واللامكان
ترجلت على حافر قدميها
وتوسدت همسة ريح ساخن
حاولت أن تغفو قليلا
فأسدلت عينيها الجاحظتين على ضوء خافت
كان يداعب وجنتيها الذابلتين
هنالك على الجانب الأيسر،
شجرة ذابلة تتفحم في هدوء
شرود يغشو العيون الجامدة ورذاذ ندي على الجبين

متن جريح:
قرب مرفأ «الزيزفون»،
في معين الفراغ،
غراب يعرض شؤمه على بعض الزوار المكفوفين
بين أحضان رواق فني مغلق
وفوق التل الأصفر الباهت،
حط أحد العنادل بجناحين مكسورين وعين مفقوءة
كانت تبدو عليه علامات الغضب:
«سأرحل في اتجاه آخر
نحو السفح أو نحو مدفن الوجوه
لا يهم...............؟؟؟
فلي أحلام عالقة
لازالت تغرد هنالك بين ثنايا العقل
وأنا هنا..................
لا زلت أرزح تحت نير تاريخ مشبوه
وأنا هنا...............؟؟
تائه بين تلابيب الاغتراب
وبين ساعات ضياع مهترئة
سأبني بالطوب المكلس قبرا أخضرا
يتبرك الناس من طين جدرانه
أطليه بالرخام والجبس الأبيض
أحيي فوقه كل عام،
موسما للترانيم المجنونة
قداسا نرجسيا
وأغني أناشيد المرح
أنحت بجناحي الممزقين أصناما متحركة
مرت مسرعة على مسودة الخاطرة
أفترض مشروعا من وهم وسراب (..........)
؟؟؟!!!!
فأرسم على صدري تنينا بيهقيا
أصبغه بألوان أمتحها من قوس قزح
وفي قلب المساء
أجلس القرفصاء
بعد تسكع أبليت فيه البلاء الحسن
أحكي لليتامى والمتشردين
قصصا للطيور والعصافير المهاجرة
وأساطير للأحياء والموتى والمغتربين
أنشد تعاويذ ليلية سوداء
أرددها مثل ساحر يشدو طلاسم الفرح».
!!!في هنيهة ميتة............
....
ردد الغراب بتفاؤل حذر:
«لا ترحل أيها العندليب المجروح
فهناك بشائر خير ووعود وآمال
....
(؟؟؟)
كفاك تشردا بين أغوار الروح
فإني أرى دموعا وردية المياه
تمشي نحوك مثل مومس عذراء
ودخان متكسر الخطوات
بخور يتسرب نحوك من فرط خيالك المنغلق
شرارة تولد من خشب جسمك المحترق
وفوق رماد روحك المرهقة
شمس تختبئ بين التلال
ريح قادمة من الشمال
فلتبق معنا هنا أرجوك................
حتى نسبح فوق بركة تماسيح بريئة».

هنيهة ميتة وأعود إلى متني الأول:
؟!!!! ....
على جزر المنفى جثت تحترق
وبين سفوح الجبال،
قرب حافة الغياب المرتفعة
دماء تتعثر في الوريد وتختنق
تكفيك كسرة خبز ساخنة
محشوة بالجبن الطري
رغيف بحموضة العمر تأكله
وكأس نبيذ معتق بأريج الرمال

برهة سهو:
برودة تحفظ بعض الجينات المعدلة
جليد يحمي بشرة الموج من التحلل
والصقيع يملأ الخانات الفارغة
«لن أمضي لكم شيكا على بياض»
كذلك العندليب...........................،
غنى بضع نغمات متحجرة
وتراقص على جناحيه
ترجل ثم مال
على إيقاع دافئ من جذبة «أحواش»
وهفهفة طبل من «مداغ»
؟؟.............................

نبش أمازيغي:
«غياهب الثغور المحتلة
لن تحرر بالوهم أو حتى بالافتراض».
؟؟؟؟!!!!
في الساعة الصفر من صباح الكلمات الثورية
قرأت من جديد بضع طلاسم شعرية
منقوشة على حجر أحمر
وصافحت شبحا كان يمر من ورائي مسرع الخطى
كان يرتدي قفازا من شوك وحرير
حملت سيفا من المطاط المصقول بعجين الذاكرة
وحاولت تحرير كهوف اللغة من رتق الفراغ
حاولت أن أبيع صكوك الغفران
أمسكت بهوية تسربت بين ثقوب الغربال
حاولت التصالح مع تاريخ متورط في شبهة النسيان
هراء وعبث وهذيان
حروف تتمرد على الكلمات الغائرة
معاول تهدم فواصل الشعر الأسود
أشق بها صبري
أندب حظي
في رفقة القوافي الدائرة
أتمرغ في خلايا دمي المتجمد
رياح شرقية تجتاح صدري
غبار ونقع ورماد
عرق يتصاعد على الجبين
ويراع يسبح نحو الغرق
.
،

لحظة من فضلك:
أيها المتواصل في انفصال مستمر
أنظر بعيدا...................وتفرد
اركب خيالك................وتمرد
فلانهاية أحلامك مثل لانهاية الكون
ازرع سنديانة بين مخاض الكبد والوريد
ودع نبضك يسري في اتجاه الشمس الحارقة
استرق السمع من فضلك
في «الهنالك» بعيدا أو حتى قريبا من «الهنا»
صرخة ناي وأنين قيثارة ينساب مع شذى الأنواء



روحك حرة من طوق مفاصلها
عقلك قديس مجنون
وحبرك ينصهر مثل الجليد المنهمر
صريعا على نوبات برق ورعد
مدادك الثائر يبعث من رماد
إن كانت أجنحتك مكسورة النفس
فارفعها بضمة مفتوحة السكون
عساك تشبع ظمأ الجفاف الكامن في أحشائك
حرك مآقيك الدامعة يمينا وشمالا
وارتع بين فيافي الخيال
؟؟؟
أرجوك أيها المستمع/ الرائي
لا توأد صمتك في كوة التراب والقيظ
لا تحاول ....،
!!!فلا مجال
رمم معي فقط،
ما تبقى من شظايا قصيدة متفجرة
سأكمل لوحدي ما تبقى من الكلمات المتقاطعة:
(..............................)
املأ خانات الخواء بحرف من الوفاء
أو بنقطة همس صامدة
على مشهد من حسرة الكمال

في محدودية المنهج النقدي التاريخي

لحظة تفكير



■ د. الطيب بوعزة

عندما نتحدث عن محدودية منظور نقدي ما، فليس ذلك نقدا له على وجه التخصيص، بل كل المناهج النقدية المتداولة محدودة في أفق رؤيتها ومداها النظري؛ لأنه لابد للمنهج من تعيين زاوية نظر يتموضع فيها الناقد، ويتخذها أرضية يبصر من خلالها موضوعه. والخلل يكمن في افتقار الناقد الى الحس النقدي تجاه عدته المنهجية، باعتقاده أن تلك الزاوية التي يتموقع فيها تعطيه كل موضوعه، بينما هي لا تعطيه إلا ما بإمكانها أن تعطيه؛ لأن موقع الرؤية لا يحدد فقط إمكانها،بل محدوديتها أيضا. لهذا يصير المنهج النقدي صانعا لموضوعه وليس فقط قارئا له يلتقطه في حالة كينونته الأولية كمعطى جاهز لم ينله تعديل ولا تحوير!

وقد أراد النقد التاريخي أن يوسع من إمكان الرؤية، فظن أن تفسير الأدب باستجماع العوامل المجتمعية والنفسية هو المسلك نحو تعديد زوايا النظر إلى ماهية الأدب وعوامل وجوده.
فهل تحققت للمنظور التاريخي وساعة الرؤية بهذا التعديد، أم أن المحدودية قدر كل مناهج النظر والتقويم؟

يمكن أن نجمل ملامح محدودية المنظور النقدي التاريخي في النقط التالية:

أولا: لقد اتجه الناقد التاريخي إلى البحث عن عوامل إنتاج النص لتعليل انبثاق كينونته. ومن ثم كانت زاوية رؤيته مشدودة إلى خارج النص للبحث عن عوامل إنتاجه، فكانت قراءته للسياق الخارجي أكثر منها قراءة للسياق الداخلي للنص ذاته. وهذا نقص جوهري في هذا المنظور، يصعب عليه تخطيه؛ لأنه إن تخطاه فسيتجاوز ماهيته المنهجية، ويستحيل إلى شيء آخر.

ثانيا: بما أن قصد المنهج التاريخي هو تعليل النص الفني، فإنه حتى عندما كان ينقل نظره إلى داخل النص، كان يتجه إلى البحث عن مضمونه؛ ومن ثم انفلت منه الجانب الشكلي. وبما أن الشكل الجمالي يعد في الممارسة الفنية ذا قيمة رئيسة، فإن إغفاله من قبل المنظور التاريخي جعله يغفل أهم المحددات الماهوية للنتاج الفني، ألا وهو جماليته.

ثالثا: بما أن القصد المنهجي للناقد التاريخي هو تعليل النص، فإن عملية التعليل ذاتها، بما تعنيه من وجوب الإحاطة بالعوامل الخارجية، هي عملية يصعب تأسيس ممكناتها؛ حيث يستحيل ضبط كل القوانين والعوامل المجتمعية التي أثرت في حياة الأديب وصاغت نفسيته وذوقه الجمالي، ونَظَمت فعله الإبداعي.

ثم رابعا: إن قيام النقد التاريخي على فكرة «العلاقة المرآوية» التي تتعامل مع النص الأدبي بوصفه مرآة عاكسة للمستويين الاجتماعي والنفسي، جعلته منهجا معاقا في قراءة الكثير من النتاجات الأدبية؛ حيث لا يتناسب هذا التصور مع كل النماذج الأدبية والفنية. إذ من المعلوم أن الأدباء ليسوا سواء في تحديدهم وتقديرهم لوظيفة الأدب. ولذا ليسوا متفقين على جعل نتاجهم الإبداعي تسجيلا للواقع، بل إن ثمة مجالا خصبا، عند الكثيرين منهم، للانزياح وفعل التخيل وخرق السائد، وتجاوزه. وحتى إذا رفض النقاد التاريخيون هذا التصور بدعوى أن أفق الخيال، مهما انفلت وارتحل إلى شفوف الماوراء، يبقى منضبطا للواقع، فإن ذلك ليس نفيا لهذا الاعتراض، حيث إذا كان من الصعب كشف الخلفية الواقعية لنصوص تسجيلية صريحة، فكيف يكون الأمر في نصوص انزياحية متخيلة.

خامسا: إن القراءة التطورية للأجناس الأدبية، في المنظور التاريخي، المستعار من البيولوجيا التطورية، ساقط في مسبق منهجي جاهز يتصور علاقات الأجناس وفق الصيرورة الزمنية، وكأنها أنظمة عضوية مترابطة متدرجة وفق سلم التطور، تماما كما هو الحال في التمثل التطوري الدارويني لحياة الأجناس والأنواع الحية، وهذا تصور لا يخلو من اعتساف على الظواهر الأدبية والفنية.

سادسا: إن الخلل السادس نراه في التقدير المعياري للفكرة المرآوية. إذ لا تنحصر الوظيفة الإجرائية لهذه الفكرة في تحليل النص الأدبي، بحثا عن علائقه مع واقعه، بل يتم تحويلها إلى اعتبار معياري، فيصير النص الأكثر أمانة في نقل الواقع هو الأكثر قيمة من غيره. وهذا ليس ممارسة للمنهج بل إلزاما لفعل الإبداع ذاته، بأن يتحول إلى فعل محاكاة للسائد، وكأن مهمة اليراع الأدبي هو أن يتحول إلى آلة فوتوغرافية تنحصر مهمتها في تصوير الواقع، ونقل معطياته من صفحة الحياة إلى صفحة الكتاب.

سابعا: إن النقد التاريخي بنوعيه، ذاك الذي يبحث في الواقع المجتمعي عن قوانين إنتاج الأدب، أو ذاك الذي يبحث في نفسية الأديب عن الدوافع السيكولوجية التي جعلته ينتج أدبه، هو نقد يطلب ماهية النص ومفتاح تفسيره في خارجه، أي في ذاتية المؤلف، سواء كان المؤلف هو الذات الشخصية للمبدع، كما هو الحال في السيكولوجيا، أو كان المؤلف هو الذات الجمعية المتمثلة في المجتمع ،كما هو الحال مع النقد السوسيولوجي؛ ولذا يتبقى النص ذاته مهملا، بينما هو المطلب الرئيس للعمل النقدي.

مقالة

الوارث الحسن

سوسيولوجيا النظم الشعري بين الذات والموضوع «عنترة بن شداد العبسي نموذجا»

من نافلة القول، الإشارة إلى أن الإنتاج الأدبي، شعرا كان أو نثرا، يتضمن من بين ما يتضمنه، تداخل عنصري الذات والموضوع. وبحكم هذا التداخل، رأينا في دراستنا للنظم الشعري، أن نأخذ دورهما بعين الاعتبار، إيمانا منا بوجود علاقة جدلية لا انفصام فيها بين هذين المستويين. ونحن إذ نختار هذا المسلك، فإننا نقتفي آثار كثير من الباحثين، مثل زكي مبارك، الذي كتب قائلا: «من الواجب أن نتعمق في دراسة حياة الشاعر [...] وأن نعنى فوق ذلك بمعرفة العهد الذي عاش فيه الشاعر، بما لذلك من الأثر في معرفة أحوال وأذواق الشعراء [...]»(1) . وكان عباس محمود العقاد قد أكد من جهته هذا الطرح، بقوله : إن « معرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر، في كل أمة، وفي كل جيل [...]»(2).

ويرتبط إيماننا بأهمية هذا المنهج أيضا، لما يكتسيه الحديث عن الذات والموضوع من دور في معرفة العوامل المؤثرة في شخصية الشعراء، وأثر تلك العوامل في شعرهم وأساليبهم وصورهم، خصوصا خلال الدراسة المقارنة، التي تتطلب من الباحث «[...] حين يوازن بين شاعرين، أن يعرف حياتهما[...]، وأن يثبت مما أحاط بهما من مختلف الظروف»، على حد قول زكي مبارك(3).

نهدف من هذا المقال، الحديث عن أهم العوامل المؤثرة في شخصية عنترة(4) قصد الوقوف بقدر الإمكان على آثارها في شعره، وبالتالي في نظرته للحياة و المجتمع من حوله .

1. عامل البيئة والطبيعة:

عرفت شبه الجزيرة العربية ظروفا طبيعية ومناخية صعبة، بحكم طابعها الصحراوي، اضطر معها الإنسان في الجاهلية إلى الترحال والتنقل في أكثر الأحيان طلبا للنجعة، وبحثا عن سبل العيش، بكل ما تعنيه الرحلة من تعب وخوف ومخاطر.

وقد واجه عنترة ،كغيره من أبناء عبس، طبيعة هذا النظام البيئي، وجرب الرحلة وحياة التنقل، وقابل بيئات مختلفة، وعاش بين الجدب والقحط أحيانا، وبين الخصب والعطاء أحيانا أخرى، وتكيف كغيره من بني قومه، مع كل لون من ألوانها الطبيعية، وابتهج لعطائها وجمالها، وشقي لجفافها وقحطها. نقول هذا الكلام، وحجتنا عليه ما ورد في أشعاره من وصف لشتى المظاهر الطبيعية ومختلف الأماكن والمواضع، بنباتها وحيواناتها المتعددة.

وأشهر ما روي عنه، قوله في وصف الروض:

أوْ رَوضَةً أُنُفاً تَضَمّن نَبْتَها
غَيثٌ قَليلُ الدِّمْنِ لَيْسَ بِمَعْلَمِ
جَادَتْ عَلَيْهَا كلُّ عَيْنٍ ثَرَّةٍ
فَتَركْنَ كُلَّ حَديقَةٍ كالدِّرْهَمِ
سَحًّا وتَسْكَاباً فكُلَّ عَشِيَّةً
يَجْري عَلَيْها الماءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ (5)

وقوله في وصف الناقة:
هلْ تُبْلِغَنّي دارها شَدَنِيَّةٌ
لُعِنتْ بِمحْرومِ الشَّرابِ مُصَرَّمِ
خَطّارَةٌ غِبَّ السُّرى زَيَّافةٌ
تَقِصُ الإكَامَ بكلِّ خُفٍّ مِيْثَمِ
وكَأنَّمَا أقِصُ الإكَامَ عَشِيَّةً
بقَريبِ بين المَنْسِمَيْن مُصَلَّمِ

وقوله في وصف الحمام:

أفَمِن بُكاءِ حمامةٍ في أيْكَةٍ
ذَرَفَتْ دُمُوعُك فوق ظَهْرِ المَحْمَلِ(6)

وقوله في وصف الغزلان:

فكَأنَّما الْتَفَتتْ بجِيدِ جَدايَةٍ
رَشَإٍ منَ الغِزْلانِ حُرٍّ أرْثَمِ(7)

وقوله في وصف النعام:

يَأْوي إلَى حِزَقِ النَّعَامِ كما أوَتْ
حِزَقٌ يَمَانِيَّةٌ لأَعْجَمَ طِمْطِمِ
يَتبعْن قُلَّةَ رأسِه وكأنَّه
زَوجٌ عَلى حَرَجٍ لهُنّ مُخيَّمِ
صَعْلٍ يعُود بذي العُشَيْرَةِ بيضَهُ
كالعَبْد ذي الفَرو الطَّويل الأصْلَمِ(8)

وقوله في وصف الديار وعرصاتها:

طَال الثَّواءُ عَلى رُسومِ المنزلِ
بين اللَّكيكِ وبين ذاتِ الحرْمَلِ
فَوقفتُ في عَرَصَاتِها متَحيِّراً
أسَلُ الديارَ كفعل مَنْ لَم يَذْهَلِ
لعبَتْ بها الأنْواءُ بعد أنِيسِها
والرّامِساتُ وكلُّ جَوْنٍ مُسْبِلِ(9)

وتجعلنا هذه الشواهد، وغيرها(10)، نعتقد أن طبيعة البيئة التي عاشها عنترة شكلت إحدى العوامل المحددة لشخصيته، وحددت من جهتها القيم الأخلاقية عنده، «[...] فعودته الصبر والخشونة والجفاء لجفافها، وعودته القوة والبسالة والإقدام والعصبية لعدم الاستقرار وكثرة الترحال، وعودته الوفاء والأمانة والصدق ونصرة الجار وحماية الديار والحفاظ على الأعراض والكرم لخصوبتها [...]»(11).

ومن جهة أخرى، لم يكن التغني بالطبيعة، ببيئتها الجافة أو الخصبة عند عنترة، هدفا في ذاته، وإنما مجرد وسيلة لإبراز مشاعره وفقا لتصوراته الخاصة، «ليحقق التكامل بين نفسه وبين الاشكال الأساسية للعالم الطبيعي، وإقاعات الحياة، إذ رأى أن هذا هو الطريق أو الأسلوب الأصدق في التعبير عن نفسه»(12).

2. عامل العبودية:

من الصعب على كل باحث إذا تكلم عن عنترة أن لا يستحضر روايات القصاصين عن بشرته السوداء، وما عانه من جرائها من احتقار وتهكم، وسباب وحرمان، وقسوة العيش، ومهانة الدار، خصوصا بعدما نبذه والده، ورفضته عشيرته.

وبقدر ما سببته العبودية لعنترة من متاعب أثرت في نفسيته وشخصيته وحياته، بقدر ما كانت عاملا من عوامل مجاهدته على إثبات ذاته بين أهله، كما تعبر عن ذلك صرخاته المنظومة، مصداقا للقول المشهور «إن الفنان يلون الأشياء بدمه»(13). فلقد كان عنترة يحمل في نفسه الرغبة في الحرية والانعتاق من العبودية، ولما قصر عن الوصول إليها وقامت أمامه عقبات قاهرة، انعكست هذه الرغبات إلى باطن نفسه، فشكلت له عقدا نفسية، لكنه لم يستسلم، ولم ينطو على نفسه، بقدر ما قاوم بعنف بشجاعة وبطولة تبعات المهانة (14). بل لقد وجد في هذه البطولة خلال المعارك التي خاضها إلى جانب قومه، ما شفع به لنفسه، كما في قوله مفتخرا:

أنَا العَبدُ الذي يَلْقى المَنايا
غَداةَ الرَّوْعِ لا يَخْشى المَحَاقَا (15)

وفي قوله مذكرا أهله بأياديه البيضاء عليهم:
قَدْ أَطْعنُ الطَّعْنَةَ النَّجلاءَ عن عُرُضٍ
تَصْفَرُّ كَفُّ أخِيها وَهُوَ مَنْزُوفُ(16)

ومن ثمّ، انبعثت صورة عنترة البطل التي يمثلها في شعره، ويعرضها في نظمه، وتضخمت الأنا في ذاتيته إلى حد الاعتزاز والافتخار، فكان بذلك يريد أن يثبت فكرة الوجود، التي كان يعتقد أنها ضرورية له، كي يبرز بين أفراد قبيلته، وبالتالي يؤكد فكرة حريته(17).

فنراه يذكر أهله ببطولته الخارقة في قوله:

وحَليلِ غَانيةٍ تَركْتُ مُجَدَّلا
تَمْكو فَريصَتُه كَشِدْقِ الأعْلَمِ
عَجِلتْ يَدايَ لَه بمَارِنِ طَعْنةٍ
ورَشَاشِ نَافِذَةٍ كَلَوْنِ العَنْدَمِ(18)

ونجده يسخر شجاعته ليغطي وضاعة نسبه في قوله:

إنّي امرؤٌ من خَيرِ عبسٍ منصباً
شَطْري وأَحْمي سائِري بالمُنْصَلِ(19)

وفضلا عن افتخاره ببطولته وفروسيته وشجاعته، لم ينس عنترة أن يبتهج بخصاله الحميدة، وأخلاقه الفاضلة رغم سواد لونه، كما في قوله:

وأغَضُّ طَرْفي ما بَدَتْ لي جَارتي
حتّى يُواري جَارَتي مَأواهاَ
إنّي امروٌ سَمْح الخَلِيقةِ ماجدٌ
لا أُتْبِعُ النفسَ اللَّجُوجَ هواها (20)

وفي قوله أيضا:
هلاَّ سَألْتِ الخيلَ يا ابنَةَ مالكٍ
إن كُنتِ جاهلةً بما لم تـعْلمي
يخبرُكِ من شَهِدَ الوقائعَ أنني
أغْشى الوَغى وأعِفُّ عندَ المَغْنَمِ (21)

وفي قوله:
أغْشى فَتاةَ الحيّ عند حَليلِها
وإذا غَزا فِي الجَيْشِ لا أغْشاهَا(22)

وفي قوله كذلك:
ولقَد أبيتُ على الطَّوى وأظَلُّه
حَتّى أنالَ به كَريمَ المَأكلِ(23)

وهذا كله، يعني أن الحرية كانت المحرك الأساسي لعنترة إزاء المعوقات الخلقية، وخصوصا ما تعلق منها بالعبودية، وما ارتبط بها من احتقار واستهزاء

وتهكم.
وباختصار شديد، نستطيع القول، باطمئنان، إن المعاناة من الدونية كان لها بدورها دور مهم في تحديد الملامح الأساسية لشخصية عنترة ولشعره.

3. عامل الحب:
لقد أغرم عنترة بابنة عمه عبلة، وصار يكن لها حبا جَمّا، ويتمنى رضاها ولا يعير غيرها نظرا، بل يخلص لها وحدها(24)، كما في قوله:

ولئِن سَألتَ بِذاكَ عَبلةَ خَبَّرت
أنْ لا أُريدُ مِنَ النِّساءِ سِواهَا
وأُجيبُها إمّا دعتْ لعَظيمةٍ
وأُعِينُها وأكُفُّ عمّا سَاهَا(25)

لكن أنّى له هذا الحب؟ وهو العبد الراعي، الأسود اللون، المحتقر من طرف أبناء القبيلة، وهي ابنة سادة بني عبس المصونة، يتمنى أبوها أن يزوجها بذي حسب ونسب وجاه. ورغم هذه المعوقات، ظل عنترة متعلقا بعبلة، عاشقا لها، ولم يكف عن التمني في كسب قلبها، على نحو قوله:

ولَقَد نَزَلْتِ فَلا تَظُنّي غيْرَه
منّي بِمنْزلةِ المُحبِّ المُكْرَمِ (26)

وقوله يصف جمالها:

رمتِ الفُؤادَ مَليحةٌ عذْراءُ
بِسِهَامِ لحظٍ ما لَهُنَّ دَواءُ
مَرَّت أوانَ العِيدِ بيْن نَواهِدٍ
مِثْلِ الشموس لحاظهن ظباءُ
فاغتالني سقمي الذي في باطني
أخفيته فأذاعه الإخفاءُ (27)

وقد كان عنترة يدري أكثر من غيره بأن حبه محكوم عليه بالتعثر. لكنه، رغم ذلك، أخذ على نفسه بميثاق تحمل كل المشاق للعبور إلى مقصده. كما يبدو من قوله:

ولأجْهَدَنَّ على اللّقاءِ لكي أرَى
مَا أرْتَجِيه، أو يَحينَ قَضائي(28)

وهذه وجهة قاسية، فيما يظهر، ارتضاها عنترة لنفسه، بفعل شغفه بعبلة، كما في قوله:

وكَمْ جَهْدِ نائبةٍ قد لَقِيتُ
لأجلِكِ يا بنْتَ عمّي ونَكْبهْ (29)

فهذا الرجل المغرم كان يقابل كل المآسي بثبات، بل لقد تغزل بحبيبته وهو يعلم أن عرف القبيلة يقضي بحرمان من يتشبب بامرأة من أن يتزوجها. وقد ساعده على ركوب التحدي ثقته بنفسه وبقدرته على كسب الرهان، كما تعود ذلك في نزاله لأعدائه بساحة الوغى. وقد عبر عن ذلك بقوله، مثلا:

يا عَبْلُ كم مِن غَمْرةٍ باشَرتُها
بالنّفسِ ما كادتْ لَعَمْرُكِ تَنْجَلي
فيها لَوامعُ لوْ شَهِدْتِ زُهَاءها
لَسَلَوْتِ بعد تَخَضُّبٍ وتَكَحُّلِ (30)

لكنه لم ينس في المقابل الإشارة إلى ما يتمتع به من طيبوبة، وما يتحلى به من تواضع، كما في خطابه لعبلة:

أَثْنِي عليَّ بمَا علِمْتِ فإنّني
سَمْحٌ مُخَالقَتي إذا لَم أُظْلَمِ(31)

إلى أن يقول:

فإذا شَرِبتُ فإنّني مُستهلِكٌ
مَالِي وعِرضِي وافرٌ لَم يُكْلَمِ
وإذا صَحوْتُ فَمَا أُقَصِّرُ عَنْ نَدَى
وكَمَا عَلِمْتِ شَمَائِلي وتَكَرُّمِي(32)

فهل نجح عنترة في استقطاب عبلة؟

مهما كان الأمر، فمعاناته كانت شديدة، ورغبته «في انتزاع نفسه من ابتذال الواقع، والسمو فوق الآخرين بمآثر استثنائية»(33) تبقى واردة، مما يؤكد أن وقع المعاناة كان شديدا، وأن ما رواه شعرا عن هيامه، وحبه، كان خلاصة تلك المعاناة.
وإذا تركنا جانبا هذا الفخر، وما يرتبط به من إشهار للمناقب، والمزايا، وتجاوزنا إمكانية كون ذلك مجرد تمرين كلامي فحسب، واستحضرنا الحجج الاستنكارية الموجهة لعبلة، أمكننا الوقوف من خلالها على شهادات أخرى دالة على تثمين الذات العنترية من جهة، وانتزاع إعجاب عبلة من جهة أخرى. ويتعزز لدينا هذا التأكيد حين ننظر مليا إلى مفهومي: «البطولة» و«الحب» لدى عنترة. ففي الوقت الذي كان يجابه فيه هذا الرجل عداء محيطه الاجتماعي، ويتأثر بجفاء عبلة حياله، فإنه كان يسعى إلى تذويب مأساته بالانغماس في الحروب، وانتشال نهاية بطولية أقسى وأخطر من تلك التي تسلط بها ميدان الحب، على اعتبار أن الحب يصبح إشكاليا بالنسبة لعنترة، على الطريقة التي تؤدي إلى تحقيق العمل البطولي... (34).

يقول مؤكدا شجاعته وبطولته وعدم جزعه من الموت:

ولَقَد غَدوتُ أمامَ رايةِ غالبٍ
يومَ الهِياجِ وما غدوتُ بأعْزَلِ
بَكرتْ تُخَوِّفُني الحتوفَ كأنّني
أصبحتُ عن غرضِ الحُتوفِ بمعزلِ
فأجبتُها إنّ المنيَّةَ مَنهلٌ
لابدَّ أن أُسْقى بكأسِ المنْهَلِ(35)

وعلى كل، فقد كان العامل العاطفي عند عنترة محددا أساسيا لشخصيته، وباعثا تكوينيا لمنظومته الشعرية، لما له من ارتباط بالشعور الداخلي، وبكيانه الذاتي ووجوده. وتظهر آثار هذا العامل بوضوح في محاولة عنترة التوفيق بين الآخر، «المحبوبة» وبين ذاته، وفي اختلاط عاطفة الحب عنده بنزعة البطولة الحربية والقيم الأخلاقية؛ ففي هذه الأخيرة يحصل على وجوده كإنسان، وفي الحب يحصل على دليل عملي لهذا الوجود.

4. عامل النظام القبلي:
من المعروف أن القبيلة كانت تتخذ في ظل طبيعة الحياة البدوية في العصر الجاهلي، جملة من الأعراف والأنظمة والتقاليد التي تجعل الرقابة العرفية بمثابة المؤطر التشريعي الذي يراقب كل فرد على حدة داخل المجتمع. وبناء عليه، كان خروج فرد أو إخلاله بالمألوف من بنود هذه التشريعات المنظمة، يعني تعرضه حتما لمرسوم الانصراف أو الخلع أو الطرد، الذي يصدر في حقه من لدن قبيلته. لهذا، وخوفا من مغبة هذه العواقب، كان أبناء القبيلة مشدودين إلى ولائها المقدس، حريصين على الأخذ وتطبيق أسسها المشتركة، القائمة على القرابة والمنفعة والمصلحة.
لكن هذه الأعراف والتقاليد المنظمة، لم تكن منصفة لبعض الفئات، ونخص بالذكر منهم أبناء الإماء، أو الغرباء، أو الهجناء، إذ كانوا عرضة للنفي والخلع والتجريد من الهوية أو النبذ والدونية.
وقد تأثر عنترة بهذا التمييز، لكونه أسود ابن أمة حبشية. الأمر الذي حكم عليه بالدونية في قبيلته، خصوصا بعد أن تنكر له والده، ونبذته عشيرته. ومن ثم، تولد لدى صاحبنا شعور دفين بالعزلة والغربة في قبيلته، وشعور مماثل بالغبن، والظلم من قومه. وقد عبر عن هذا الإحساس كثيرا في أشعاره، مثل قوله:

أُعاتب دهراً لا يلِينُ لعاتبٍ
وأطلُبُ أمْناً من صُروفِ النَّوائبِ
وتُوعِدني الأيّامُ وعداً تَغُرُّ بي
وأعلمُ حقاً أنّه وعدُ كاذبِ
خَدمتُ أُناساً واتَّخذتُ أقَارباً
لِعونِي ولكن أصَبحُوا كالعقَاربِ
يُنادونَني في السِّلمِ يا ابنَ زَبيبةٍ
وعنْدَ صِدامِ الخَيْلِ يا ابنَ الأَطايبِ(36)

ومما كان يزيد من ألم عنترة وحسرته، استغلال قومه له، عندما تدعوهم الحاجة الماسة إلى خدماته، ولأنه كان مضطرا لتلبية دعوتهم، لإظهار قوته وشدة بأسه، رغبة منه في إثبات أن لا فرق بين الحر والعبد، وأن عظمة الإنسان إنما هي في نفسه، وفي قدرته، وكفاءته، وشخصيته القوية، كما في قوله:

دَعوني أُوَفّي السّيْفَ بالحربِ حقَّهُ
وأشْربُ من كأسِ المَنيّة صَافيا
ومَن قَال إنّي سيّدٌ وابنُ سيّدٍ
فسَيفي وهذا الرُّمحُ عمّي وخاليا(37)
وفي قوله يصف قتله لأحد الأبطال:
جَادتْ يدايَ له بعاجلِ طَعْنةٍ
بمُثَقّفٍ صَدقِ القَناةِ مُقوّمِ
برحِيبةِ الفَرْغينِ يَهدي جَرسُها
بالليلِ مُعْتسَّ السِّباعِ الضُرَّمِ
وتركتُهُ جزرَ السِّباع يَنُشْنهُ
ما بين قُلَّةِ رأسِهِ والمِعصمِ(38)

وكانت رغبة عنترة في إثبات وجوده وانتمائه لقبيلته وفي إبراز قدراته، تزداد إلحاحا، كلما ازداد أهله وأبناء عشيرته في نبذه، ولسان حاله يردد:

وهذا يعني، أن عنترة اختار البقاء في قبيلته بدل الهجرة أو الصعلكة، وفضل أن يرفع ظلم ذوي القربى عوض الاستسلام لإهاناتهم، فوجد ضالته في شجاعته، وبطولاته،ولسانه، للوصول إلى حريته، ولم يجعل تلك البطولات فردية لذاته، وإنما جعلها مرتبطة بالذات مرة، وبالقبيلة مرة أخرى، إلى أن حصل على الاعتراف به: «وأصبحت مظاهر القبيلة عنده، أشد ظهورا وأعظم بروزا»(39)، وفي هذا الصدد يقول:

أنا الهَجينُ عنترهْ
كل امرئٍ يحمي حِرهْ
أسْودَهُ وأحمَرهْ
والشّعراتِ المُشْعرَهْ
الواردات مِشْفَرهْ(40)

وهكذا يبدو واضحا أن طبيعة النظام القبلي، كانت من العوامل التي أثرت في شخصية عنترة، ومن البواعث التي ساهمت بدورها في تكوين شعره. ونستطيع القول في النهاية، إن الظروف الطبيعية، والمعاناة من العبودية، وما ارتبط بها من نفي وغربة، وأحباط عاطفية، كان لها الدور الأساسي في تحديد الملامح الأساسية لشخصية عنترة، ولشعره، ولعلها كانت وراء خصوصية الأغراض الشعرية نظم فيها أشعاره.

الهوامش:

(1) الموازنة بين الشعراء، زكي مبارك، ص 22.
(2) مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، عبد الحليم حفني، ص: 58.
(3) الموازنة بين الشعراء، ص: 30.
(4) هو أحد شعراء الفرسان العرب المفلقين في الجاهلية، رغم ما سجله عليه بعض النقاد القدامى من مؤاخذات، فأخروا رتبته. فهذا محمد بن سلام الجمحي يعتده من شعراء الطبقة السادسة. انظر: طبقات فحول الشعراء 1/152. والأصمعي لم يعده من الفحول. انظر: فحولة الشعراء ص: 44. بل يصرح الفرزدق بأسماء أخرى من أشهر شعراء الجاهلية، غير أنه يسقط عنترة بالكلية. انظر: تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان 1/87. ورغم ذلك، فميراثه الشعري عامة يبقى ثروة فنية لها رصيدها، وأهميتها، حيث عدّ من جهة أخرى، من أصحاب الواحدة النادرة. انظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة 1/258. وكما ذهب الأصمعي إلى أن عنترة من أشهر الفرسان. انظر: فحولة الشعراء ص: 27. «وذكره أبو عبيدة في الطبقة الثالثة من الشعراء الجاهليين» انظر: أشعار الشعراء الستة الجاهليين. الأعلم الشنتمري 2/109. في حين عده خير الدين الزركلي، من شعراء الطبقة الأولى من أهل نجد. انظر: الأعلام 5/91.
(6) ديوان عنترة، ص: 196-197. الأنُف: التي لم تُرع واشتقاقها من الاستئناف. والدّمَن: البعر. والمعْلم: المكان المشهور، شبه رائحة فم محبوبته بريح روضة كاملة النبت وجعل ما أصاب نبتها من الغيث قليل الدمن، أي: لم يصادف فيها دمنا لبعدها عن الناس. وقوله، ليس بمعلم: أي ليس بمشهور موضعها فهو أحسن لنبتها وأتم له، وأبعد لها من أن توطأ وتدمن. والعين: مطر دائم. والثرة : المطر الغزير. وكالدرهم: شبه بياض الماء واستدارته حين امتلأت الحديقة منه بالدرهم.
(7) نفسه، ص: 199. شدنية: هي ناقة منسوبة إلى فحل يقال له شدن. ولعنت بمحروم: أي سبت بضرعها. والمصرم: المقطوع اللبن. والخطارة: التي تخطر بذنبها يمنة ويسرة بنشاطها. والسرى: سير الليل. وغب السرى: بعده. تقص الإكام، أي: تكسرها بأخفافها لشدة وطئها وسرعة سيرها. والإكام: ما ارتفع من الأرض. والميثم: الشديد الوطء. وقوله، بين المنسمين: يريد الظليم. والمصلم: المقطوع الأذنين، شبه ناقته بالظليم لسرعتها. وقال عشية: لأنه وقت إعيائها وفتورها.
(8) نفسه، ص 247. ذرفت دموعك، أي: قطرت. والمحمل: حمالة السيف. والأيكة: شجر ملتف.
(9) نفسه، ص: 214. قوله: التفتت بجيد جادية، شبه عنق محبوبته بعنق الجداية، وهي الغزالة الصغيرة (والرشأ منها). وقوله: حر أرثم، أي: كريم. والأرثم: الذي على انفه سواد أو بياض، ويقال: هو الذي في شفته العليا بياض أو سواد.
(10) ديوان عنترة، ص: 200-201. يقول: يأوي هذا الظليم إلى حزق النعام، وهي جماعاتها، واحدتها: حِزْقة وحَزيقة، والطمطم: الذي لا يفصح شيئا، شبه النعام حول هذا الظليم بقوم من اليمن حول رجل من العجم، يسمعون كلامه ولا يفهمونه، وخص أهل اليمن لقربهم من العجم (يعني: الحبش). وقوله، يتبعن قلة رأسه، أي: ينظرن إليه من بعيد رافعا رأسه، فيتبعنه، يريد: الظليم، وقلة الرأس: أعلاه. والزوج: النمط. والحرج: عيدان الهودج، ويقال هو سرير الموتى. والمخيِم: الذي جُعل كالخيمة، والخيمة ما استظللت به من خشب أو شجر. شبه الظليم في إشراف خلقه بهودج جعل كالخيمة. والصعل: الطويل العنق، الصغير الرأس، يعني: الظليم. وذو العشيرة: موضع. وكالعبد: شبه ما عليه من الريش بعبد حبشي قد لبس فروا. والأصلم: المقطوع الأذن، وإنما جعل العبد أصلم، لأن الظليم أصلم، فوصف العبد بذلك لما شبه الظليم به.
(11) نفسه، ص: 246-247. الثواء: الاقامة. واللليك وذات الحرمل: موضعان. وعرصاتها، أي: عرصات الديار. ومتحيرا، أي: قد غلب عليه الحزن وحيره. ومعنى يذهل: يسلو عما هو فيه ويتركه يعني: أن الحزن غلب قلبه، فجعل يسْأل الديار ولم يذهل عن ذلك. والأنواء: الرياح. والجون: الأسود من السحاب. ومسبل: المنسكب بالمطر.
(12) إلى جانب ذلك، رأى بعض النقاد أن عنترة واحد من الشعراء الأوائل الذين تنبهوا للمخلوقات الصغيرة، والمرئيات التافهة، كالذباب ونقر الماء... وجعل منها موضوعات في شعره، من ذلك قوله في وصف الذباب:

فتَرى الذُبابَ يُغَنّي وحْدَه
هَزِجا كفِعلِ الشّاربِ المُترنّمِ
غَرِدا يسُنُّ ذِرَاعَهُ بذِراعِه
فِعْلَ المُكِبِّ على الزِّنَادِ الأجْذَمِ

ديوان عنترة ص: 197-198. قوله: فترى الذباب بها يصف روضة بأنها كثيرة العشب، والذباب يألفها ويغني بها. والهزَج: المتتابع الصوت. وقوله: كفعل الشارب، شبه غناء الذباب بغناء الشارب، والمترنم: الذي يترنم بالغناء أي: يمد صوته ويرجعه. والغرد: الذي يمد في صورته ويطرب. وقوله يسن، أي: يحدد، ومنه سن الثوب إذا صقله. وأراد بالزناد: الزند، وهو العود الأعلى. والأجذم: المقطوع الكف. ومعنى البيت: أنه شبه الذباب حين وقع في هذه الروضة، فحك إحدى ذراعيه بالأخرى برجل مقطوع الكفين يوري زنادا فهو يمده بين ذراعيه إذ لم يكن له كفان يمسكه بينهما.
فقال ابن قتيبة: «ذلك مما سبق إليه ولم ينازعه فيه» الشعر والشعراء، 1/259.
وعلق الجاحظ على ذلك الوصف بقوله: «ولم أسمع في المعنى بشر أرضاه غير عنترة». الحيوان، 3/312.
(13) أدب العرب في عصر الجاهلية، حسين الحاج حسن، ص: 17.
(14) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ص: 65.
(15) والأخبار بعد ذلك عن بطولته وفروسيته كثيرة «قيل لعنترة: أنت أشجع الناس وأشدها؟ قال: لا، قيل: فبم إذاً شاع لك هذا في الناس؟، قال: كنت أقدم إذا رأيت الإقدام عزما وأحجم إذا رأيت الإحجام حزما ولا أدخل موضعا لا أرى لي منه مخرجا. وكنت أعتمد الضعيف الجبان فأضربه الضربة الهائلة يطير لها قلب الشجاع، فأثني عليه فأقتله». الأغاني، 8/251. ديوان عنترة ص: 41.
وروى أبو عمرو الشيباني «أن عبسا غزت بني تميم وعليهم قيس بن زهير، فانهزمت بنو عبس وطلبتهم بنو تميم، فوقف لهم عنترة ولحقتهم كبكبة من الخيل فحامى عنترة عن الناس فلم يصب مدبر، وكان قيس بن زهير سيدهم فساءه ما صنع عنترة يومئذ، فقال: والله ما حمى الناس إلا ابن السوداء». ديوان عنترة ص: 42.
وقال عمر بن شبة: «قال عمر بن الخطاب للحطيئة: كيف كنتم في حربكم؟ قال كنا ألف فارس حازم. قال: وكيف يكون ذلك؟، قال: كان قيس بن زهير فينا، وكان حازما فكنا لا نعصيه، وكان فارسنا عنترة فكنا نحمل إذا حمل ونحجم إذا أحجم». الأغاني، 8/251.
وقد عد عبد الملك بن مروان عنترة، واحدا من أربعة هم في رأيه أشجع شجعان العرب، وهم: عباس بن مرداس السلمي، وقيس بن الخطيم، وعنترة بن شداد العبسي، ورجل من مزينة. انظر: فارس بني عبس، حسن عبد الله القرشي، ص: 50.
هذا، ووقائع عنترة كثيرة ومتعددة، وقد تجلت شجاعته وبطولته ومهارته في خوض المعارك، أعظم ما تجلت في أيام (داحس والغبراء). انظر: خبر الحرب في: المعارف، ابن قتيبة، ص: 262. العقد الفريد، ابن عبد ربه، 6/14. أمالي المرتضى، 1/208. نهاية الأرب، أحمد القلقشندي، ص: 405. الشعراء الفرسان، بطرس البستاني، ص: 44-45. أدب العرب في عصر الجاهلية، حسين الحاج حسن، ص: 235. عنترة بن شداد، فوزي محمد أمين، ص: 16 وما بعدها.
(16) شرح ديوان عنترة، ص: 93.
(17) ديوان عنترة ص: 271. النجلاء: الواسعة. والعرض، أي: أعترض القرن فأطعنه. وقوله، كف أخيها، يعني: صاحب الطعنة، أي: ينزف دمه فتصفر كفه.
(18) حكى ابن الكلبي: أنه كان سبب ادعاء أبيه إياه، «أن بعض أحياء العرب أغاروا على بني عبس، فأصابوا منهم واستاقوا إبلا، فتبعهم العبسيون فلحقوهم، فقاتلوهم عما معهم، وعنترة يومئذ فيهم، فقال له أبوه: كُرَّ يا عنترة، فقال عنترة: العبد لا يحسن الكر، إنما يحسن الحلاب والصر، فقال: كرّ وأنت حر، فكَرّ وقاتل يومئذ قتالا حسنا، فادعاه أبوه بعد ذلك، وألحق بنسبه». الأغاني، 8/246.
وحكى غير ابن الكلبي: أن السبب في هذا «أن عبسا أغاروا على طيء، فأصابوا نعما فلما أرادوا القسمة، قالوا لعنترة: لا نقسم لك نصيبا مثل أنصابنا لأنك عبد، فلما طال الخطب بينهم، كرّت عليهم طيء، فاعتزلهم عنترة وقال: دونكم القوم، فإنكم عدوهم. واستنقذت طيء الإبل فقال له أبوه: كُرّ يا عنترة، فقال: أو يحسن العبد الكر؟ فقال له أبوه: العبد غيرك: فاعترف به، فكر واستنقذ النعم» نفس المصدر، 8/246. وراجع: ديوان عنترة، ص: 38. وذكر السيوطي رواية هذا الخبر في شكل قصة. راجع : شرح شواهد المغني. جلال الدين السيوطي، 1/481.
(19) ديوان عنترة ص: 207. الحليل: الزوج. والغانية: الشابة. والمجدل: المصروع بالأرض. ومعنى تمكو: تصفر بالدم وتصوت. والفريصة: لحمة بين الجنب والكتف من الدابة. والأعلم: البعير، سمي بذلك لشق مشفره الأعلى، شبه صوت الطعنة عند خروج الدم منها بصوت شدق البعير إذا هدر. والمارن: الرمح اللين عند الهز. والرشاش: نضح الدم. والنافذة: الطعنة. والعندم: صبغ أحمر.
(20) ديوان عنترة، ص: 248. المنصب: الحسب، والأصل، والمنصل: السيف. يقول: شطري شريف من قبل أبي، فإذا حاربت حميت شطري الآخر من قبل أمي، حتى يصير له من الشرف مثل ما صار للشطر الأول، وسائر الشيء بقيته، واشتقاقه من السؤر، وهو ما فَضُل من الشيء.
(21) نفسه ص: 308. يقول: أغض بصري إذا بدت لي جارتي حتى تدخل منزلها فيواريها، ولا أتبعها نظري. وقوله، لا أتبع النفس اللجوج هواها، أي: إذا هويت نفسي ما يكون فيه غضاضة (علي). ولجّت في إرادته: منعتها منه ولم أتبعها إياه.
(22) نفسه، ص: 209. قوله، أعف عند المغنم، أي: إذا غنمت شيئا تركته لأصحابي.
(23) نفسه، ص: 308. قوله أغشى فتاة الحي، أي: أزورها واصلاً لرحمها ما دام حليلها معها، فإن خرج غازياً لم أغشها محافظةً عليها، وصيانة لعرضي وعرضها.
(24) نفسه ص: 249. الطوى: الجوع، وهو مصدر طوى إذا خَمِصَ بطنه من قلة الأكل. وقوله، أظله أي: أظل على الجوع نهارا، يعني لا آكل شيئا وإن طويت يوما وليلة وأكثر من ذلك، حتى أنال من الطعام أطيبه وأكرمه.
(25) راجع: ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، 1/110. وديوان عنترة، ص : 68.
(26) ديوان عنترة، ص: 308.
(27) نفسه، ص: 191. يقول لمحبوبته : أنت عندي بمنزلة المحب المكرم، فال تظني غير ذلك.
(28) شرح ديوان عنترة ص: 2. العذراء: البكر، يعني ان حبيبته الحسناء البكر أصابت قلبه بنبال نظراتها ما لهن دواء، أي: ليس لجرحه من دواء يشفي. وقوله (مرت أوان العيد...) يعني أنها مرت عليه يوم العيد بين فتيات - كالشموس حسنا عيونهن كعيون الظباء. واغتالني، يعني: أهلكني من حيث لا أدري مرض الحب الذي أكتمه، فكان الكتمان سببا في إذاعته وظهوره.
(29) شرح ديوان عنترة، ص: 3.
(30) نفسه، ص: 5.
(31) ديوان عنترة، ص: 255. الغمرة: شدة الحرب، وأصلها معظم الماء، فاستعيرت لكل أمر عظيم، وقوله، باشرتها، أي: قاسيتها والتبست بها حتى انجلت بعد عسر، وما كادت تنجلي من شدتها، وعظمها. وقوله، فيها لوامع، أي: في تلك الغمرة سيوف لوامع. وزهاؤها: كثرة عددها. وقوله، لسلوت بعد تخضب وتكحل، أي: رجعت عما أنت فيه من الزينة والتنعم.
(32) نفسه، ص: 205.
(33) ديوان عنترة، 205-207. قوله، سمح مخالقتي، أي: سهل معاشرتي. وقوله، إذا لم أظلم، أي: أحتمل الأمور وإن شقت علي، ما لم أنل بظلم وذل. وقوله، مستهلك مالي، أي: يهلكه بالعطاء. والعرض هنا الحسب، أي: لم ألم فيقدح في حسبي ويُنتَقص شرفي، وضرب الكلم مثلا، والكلم: الجرح. وقوله، وإذا صحوت، أي: إذا صحوت من سُكري، فأنا أتكرم وأجود. والشمائل: الخلائق، والمعنى: أنني إذا شربت الخمر فرويت منها فإنني أهلك مالي وأفرقه، فيكون عرضي وافرا، وإذا خرجت من سكري لم أقصر أيضا عن الندى، والندى: العطية.
(34) سوسيولوجيا الغزل العذري، الطاهر لبيب، ص: 54.
(35) نفسه، ص: 64
(36) ديوان عنترة، ص :251، الهياج: شدة الحرب. والأعزل: الذي لا سلاح معه. يقول: غدوت في مقدمة الجيش عند هياج الحرب وأنا حامل السلاح غير أعزل. وبكرت، يعني: عادلته، أي: عجلت عليه بلومه على اقتحامه للحروث وتعرضه للحتوف. وقوله: بمعزل، أي: بناحية لا تدركني فيها المنايا. يقول: لابد من الموت فلم أخوف به.والمنهل: الماء المورود. يقول: الموت كالمنهل المورود الذي لاغنى عن وروده. وكذلك الموت لابد منه.
(37) شرح ديوان عنترة ص:21. صروف النوائب، أي: أحداث الدهر. وقوله، تغر بي، أي: تخدعني به. والأطايب، أي: يتملقونه بأشرف الأسماء.
(38) نفسه، ص : 160.
(39) ديوان عنترة، ص: 210.
(40) ديوان عنترة، ص : 67.
(41) نفسه، ص: 330. أسوده وأحمره، يعني: أن كل امرئ يحمي أهله من النساء ويقيهم بنفسه من الأعداء أبيضا كان أو أسودا. كنى بالاحمر عن العجم، وبالأسود عن غيرهم. والشعرات المشعرة، أراد بها: القبيلة.

أعطاب الطريق...

فضاءات



■ عبد الغني فوزي

أكيد أن القراءة بالمعنى العميق للكلمة، تشكل مدخلا أساسيا للكتابة. وإذا كان المقروء متعددا، تنوعت لمحات الصياغة الجمالية؛ استنادا على رؤى خلاقة مشدودة للآفاق. حضرتني هذه الفكرة بقوة، وأنا أتابع إنتاجات التلاميذ، ضمن قراءات قصصية وشعرية تخللت اللقاءات الثقافية لإحدى المؤسسات التربوية ـ التعليمية بالمغرب. وغير خاف، أن هذه الكتابات الأولى لقلوب صغيرة ترتعش وعقول تتطلع، تمثل طاقة ثرة تطوي على الكثير من النبتات التي تحتاج إلى الإناء الملائم واللوازم الضرورية، لتصبح ثمار خلق وعطاء.

في السياق نفسه، كثيرة هذه المذكرات الوزارية التي تأتي تباعا للمؤسسات التربوية في المغرب، بهدف تأسيس أندية لها صلة قرب بإبداعات وأنشطة التلميذ كمواطن وإنسان غد. من هذه الأندية ما يعلق بالإبداع الأدبي، والآخر بحقوق الإنسان، وثالث بالبيئة... كلها على قدر كبير من الأهمية. لكنها في تقديري، ظلت أندية مدرسية مبتذلة دون خبرة، ودون أنشطة وازنة. وفي انغلاق تام ـ إلا ما رحم ربك ـ عن المشهد الثقافي والأدبي المغربي. وقد نفسر ذلك بعدم توفير الوسائل، وغياب الأرضية الصلبة للانطلاق أي غلبة الادعاء في قيام هذه الأندية ...هذا فضلا عن عدم الالتفات للحصيلة من خلال تقويمات مرحلية. إنها أندية، وكفى، وليكون ما يكون.

ومن باب آخر، فمؤسساتنا التربوية تفتقد للسند الإعلامي، ولو في أبسط تجلياته كالمخطوطات وتشغيل المكتبات المدرسية، إضافة إلى مجلة حائطية ملازمة كنافذة للتداول الثقافي والإبداعي في شكله العام. ولا تفوتني الفرصة، دون التنويه بمجلات حائطية سابقة كان يشرف عليها شعراء وأدباء مغاربة منها المجلة الحائطية بثانوية الكندي بالفقيه بن صالح التي كان يشرف عليها الشاعر المرحوم عبد الله راجع وكانت تأوي إبداعات تلاميذ هم الآن في مصاف الشعراء والأدباء المغاربة ويكفي أن نذكر الشاعر الوديع محمد بوجبيري.. وهذا يثبت بالملموس، أن هذا المنبر البسيط، له دلالات قوية في الاحتضان الأول ورسم المسارات الإبداعية من خلال التطوير والصقل. وتلك مهمة جليلة، تتطلب تضحيات آنية، ذات مرامي عميقة وجميلة. طبعا المجلات الحائطية، لايمكن أن تتشكل بمجهودات فردية، كما اعتدنا، وبصور رديئة. لأن الفعل الإبداعي والثقافي فعل أنيق ورائق. وبالتالي ينبغي توفير الوسائل الملائمة، ضمن تصاميم جمالية تجذب وتحفز ...وفي المقابل، سيكون الإقبال لافتا ومثيرا. وسترى النبتات والخطوات تتخلق ضمن أفق ماطر. قصد تخصيب المستقبل الذي ندوسه يوميا دون شعور ولا ذاكرة.

لا يمكن أن تنهض للمجلة الحائطية قائمة، دون تفعيل دور المكتبة ضمن المؤسسات التربوية ـ التعليمية. فالمكتبات فقدت حرارتها ودفئها. وغدت لصيقة بالمقررات المدرسية، تقدم الكتب في هذه الحاجة، وكفى. وبالتالي، يبقى دورها مفتقدا.

ويمكن أن نستحضر الفهم العام للمكتبات، فأينما وجدت هذه الأخيرة، ينبغي أن تتضطلع بأدوارها الخلاقة والفعالة المتمثلة في ربط الصلة بالكتاب؛ استنادا على أنشطة موازية تستدرج الإصدارات الجديدة للساحات التربوية التي غدت سوقا وأكثر... أعطاب التأطير الثقافي بالمؤسسات التربوية متعددة، كما سلف الذكر. وبكل تأكيد، أن لهذه الأعطاب تداعيات، لها صلة، بوضعية القراءة والكتابة. لأن أي اهتمام، إذا لم يمتد لدواليب المجتمع، يكون دائما مقصورا ومحاصرا ودون جدوى. لهذا، فالتلاميذ عندنا يعرفون أي دجال ومدع. وفي المقابل لا يعرفون ولا يكترثون للمبدع والمثقف، قصد خلق صحبة حقيقية، دون خداع أو زيف، للذهاب لهذا المستقبل عوض التغني به وتحويله إلى شعرات موسمية، تكون الثقافة منها بريئة.

مسرح

المسرح والمدينة: تاريخ مشترك

(قراءة لكتاب المسرح والمدينة للدكتور يونس لوليدي)

■ عادل بوحوت

«ما الدنيا إلا مسرح كبير، وما كل الرجال والنساء إلا ممثلون، إذ لهم مداخلهم ومخارجهم، فالرجل الواحد يلعب أدواراً عديدة في وقت واحد» و. **شكسبير**

-1 توطئة:
يتألف كتاب **«المسرح والمدينة1»** للدكتور يونس لوليدي2 من مقدمة وثمانية محاور، وقد أغفل الفهرس المثبت في آخر الكتاب الإشارة إلى المقدمة، كما اكتفى بتسمية المحاور دون وصفها بمصطلح محدّد (مبحث أو فصل أو محور...) أو حتى ترقيمها. ويبدو أنّ هذا الإهمال من قبل المؤلف لمثل هذه التحديدات راجع إلى كون الدّراسات المضمّنة في هذا الكتاب أنجزت ابتداءً «متفرقة في الزمان والمكان»3 كما يعبر المؤلف في مقدّمة الكتاب4. ويظهر جليا من خلال قراءة مقدّمة الكتاب -وهي مقدمة جدّ مقتضبة-5 أنها كتبت في وقت متأخر، حيث تجمَّعت لدى الباحث مقالات تلتقي حول تيمة بؤرية هي: علاقة المسرح بالمدينة في مستوى أول وعلاقة التراث بالمسرح من مستوى ثان، فكانت فكرة نشرها في إطار كتاب يحمل العنوان المشار إليه أعلاه. ولعلّ مما يؤكد هذه الفرضية تعزيز العنوان الأصلي للكتاب: **«المسرح والمدينة»** بعنوان فرعي: **«من مسرحة التراث إلى مسرحة المقدّس»** من شأنه أن يحتوي التباعد الجزئي في القضايا المطروقة في هذه الدراسات. وعموما فإنّ محاور الكتاب جاءت على الشكل الآتي:

- المسرح والمدينة. (ص: 5- ص: 20).
- المسرح والسرديات. (ص: 21- ص: 38).
- المسرح والتربية. (ص: 39- ص: 45).
- المسرح والإسلام. (ص: 47- ص: 56).
- المسرح والأسطورة. (ص: 57- ص:73).
- المسرح وقضايا الشكل والفرجة. (ص: 75- ص: 85).
- مسرحة التراث العربي.(ص:87- ص:106).
- مسرحة المقدس. (ص: 107- ص: 118).

-2 في خضمّ كتاب: «المسرح والمدينة» (القضايا والإشكالات)

• المسرح والمدينة:
ينطلق المؤلف في الدراسة الموسومة بـ«المسرح والمدينة» من التأكيد على العلاقة الجدلية والبنيوية القائمة بين المجتمع (أيّ مجتمع) والمسرح، ذلك بأنّ المسرح أولا وقبل كلّ شيء فنٌّ جماعي وسيلته الإخبار والتواصل وأدواته الخيال واللغة (العنصر الأساسي في كلّ مجتمع إنساني)، وهو نتاج لجهد جماعي ينبغي أن يضطلع به مبدعون ينتمون إلى نسيج المجتمع نفسه ونسيج المدينة نفسها.
وفي سياق رصده لطبيعة العلاقة التي تربط بين ما ينتمي إلى واقع المدينة وما ينتمي إلى تجربة الفنّ المسرحي، يسجل الدكتور يونس لوليدي أنّ:
- المسرح ليس هو وسيلة العرض الوحيدة في المدينة؛
- كما أنّ المسرح -باعتباره خلقا جماليا- ينبع من تجربة جمالية، ويلعب أحيانا دور التجربة الحيوية للحياة الاجتماعية في المدينة، إذ إنّ بعض الأعمال المسرحية تستطيع أن تسمو إلى مستوى تجارب علاجية في متناول المدينة،» حيث تُمكّن من التسامي عن الغرائز ومن الكشف عن الإمكانات والطاقات المجهولة أو غير المعترف بها»6
ويرى الدكتور يونس لوليدي أنه ليس هناك فنّ من دون قواعد، وهو يؤكد بناءً على ذلك أن أهمّ قواعد الفنّ المسرحي، ضرورة الغوص به في خضمّ حياة المدينة، دون أن نُفقد المسرح تلك الحرية التي تتيح للكاتب المسرحي أن يوهِم بحقيقة المدينة عوض تقديم هذه الحقيقة؛ «إنّ الكاتب المسرحي وهو يقدّم لنا صورة للمدينة يتداخل فيها الواقع والمتخيّل، يريد أن يعلّمنا كجمهور، أن يسلّينا، ويقترح علينا حقيقة ما. ليس بالضروري أن تكون ثابتة، ولا أن تكون ملتقطة كما تُلتقط الصور الفوتوغرافية...»7 من هنا فإنّ ما يميّز الكاتب المسرحي هو قدرته على الرؤية من زاويتين؛ فهو يعمل على خلق تاريخ المدينة مرّة ثانية، كما أنّه يعرض أمامنا جوهر الشخصيات التي يمثلها، «يبتكر ويخلق وجوها وصورا ويجعلنا نعيش حقبا ماضية نستطيع أن نتعلّم منها ما نتعلّمه عادة من دراسة التاريخ، ومن ملاحظة ما يجري حولنا في الحياة اليومية».7
يستمر الدكتور يونس لوليدي -عبر صفحات هذه الدراسة- في رصد مختلف مظاهر العلاقة الجدلية التي تربط المسرح بالمدينة، ليؤكد - من جهة- أنّ المدينة لم تُعط للمسرح دائما المكانة التي يستحقّها، «فتاريخ المسرح يشهد بأنّ علاقة المدينة بالمسرح قد ساءت في كثير من الحقب»9، وليُبيّن -من جهة أخرى- أنه بالرغم من التهميش الذي طال المسرح على امتداد تاريخ المدينة (الأوروبية طبعا)، فإنّ وعيا ترسّخ لدى الأجيال مفاده أنّ «المدينة المثالية شكل من الأشكال المُمْكِنَة للمسرح، تماما كما أنّ المكان المسرحي، صورة من الصور الممكنة للمدينة المثالية».10
لقد غدا للمدينة والمسرح تاريخٌ مشترك على كلّ الأصعدة، كما انصبّ اهتمام أمهر المهندسين في كلّ عصر على الأسلوب الذي ينبغي أن تُصمّم به بناية المسرح، حرصا منهم على الحفاظ على هذا التناغم الذي يضمن للمسرح إمكانية تأدية رسالته، باعتباره شكلاً مصغرا للمدينة تجد فيه كلّ طبقات المجتمع مكانها، و»عوض أن تظلّ المدينة هي التي تلقي بظلالها وأنوارها على المسرح، صار المسرح هو الذي يُلقي بظلاله وأنواره على المدينة»،11 وعلى الجمهور -من ثمّ- باعتباره جزءاً لا يجزأ من المدينة، بل وعلى كلّ المظاهر المحسوسة المشكلة لملامح المدينة. ما يجعل مهمّة المؤلف الدرامي أجلّ وأعقد.
هذا حينما تَحتضنُ المدينةُ المسرح وتحتفي به، ويحوّل جمهور هذه المدينة المسرحَ إلى مكان مسرحي وإلى فضاء احتفال... أما عندما تُهمش المدينة المسرح ولا تستطيع أن تسبغ عليه هويّتها، فإنّ الكلمة الأخيرة تكون للمسرح ولرجل المسرح الذي يباشر انتقامه من خلال: ازدراء واحتقار الجمهور، ثمّ من خلال الهروب من البناية المسرحية وهجرها وخلق أماكن مسرحية بديلة12.

• المسرح والسرديات: (مصطلحات سردية في التنظيرات المسرحية)
«المسرح والسرديات» دراسة تأصيلية في المصطلح الدرامي ذو الجذور السردية والعكس. والدكتور يونس لوليدي هنا ينطلق من فكرتين أساسيتين تتمثلان في: أن الأصل الشرعي لكل من **المسرح والرواية** -بغض النظر عن أسبقية أحدهما على الآخر تاريخيا- واحد هو **الملحمة**. كما أنّ استفادة كلّ من الفنّين من المناهج المُعاصرة يكاد يكون متزامنا.
على أنّ السؤال الذي يبدو للمؤلّف جديرا بأن يطرح هو: إلى أيّ حدّ يمكن للمسرح والرواية - بما هما فرعان لأصل واحد- أن يفيد أحدهما من الآخر؟ ويأتي الجواب على هذا السؤال على شكل تدقيقات مفهُومية وحفريات يقدّمها المؤلف فيما اعتبره «مصطلحات سردية ذات مصدر درامي» (وهي: الحوار، والمونولوج، والمشهد)، و«مصطلحات مسرحية ذات مصدر سردي» (وهي: الحكاية، والسارد، والحكي).
وبالنظر إلى الفرق الموجود بين الرواية والمسرح، فإنّ توظيف الرواية للتقنيات ذات الأصل الدرامي، هو توظيف لا بدّ أن يُراعي خصوصية جنس الرواية الذي يتوفّر على هامشيْ الوصف والتعليق، اللذين يفتقدهما عادة الفنّ المسرحي. وتبدو خصوصية الرواية على - مستوى الحوار مثلا – في إمكانية الحديث عن طريقتين مختلفتين في إجراء **الحوار**، وهما:- طريقة الإظهار: التي يقدّم فيها كلام الشخصيات من دون وسيط. – وطريقة الحكي: التي ينوب فيها السارد عن الشخصيات في نقل كلامها...13
كما أنّ توظيف المسرح للمفاهيم ذات الأصل السردي، توظيف من شأنه أنْ يطبع هذه المفاهيم بخصوصية الفنّ الدرامي، فـ **الحكي** في المسرح مثلا- وعلى خلاف ما نجده في الرواية- يتمّ في الغالب من قبل شخصية متورّطة في الحدث، كما أنّه يوجد غالبا في العرض، مما يجعل دوره شبيها بالدور الذي يؤديه الاسترجاع التفسيري في الرواية...14
وعموما «إذا كانت الرواية في نهاية الأمرِ ترتكز على مخيّلة القارئ، فإنّ المسرح يركّز على المشاهدة عند المتفرّج».15

• المسرح والتربية:
تعالج مقالة «المسرح والتربية» قضية هي من أكثر القضايا ارتباطا بتاريخ المسرح، وبالجدوى



من وجوده والرسالة التي حملها ويحملها عبر مساره الطويل، وهي قضية البعد البيداغوجي لهذا الفنّ المتجذر في تاريخ المدينة ووجدانها. والمقالة تُعيد اكتشاف منطقة هامّة جدا، يلتقي فيها الفنّ المسرحي بفنٍّ هو الأكثر صعوبة وتعقيدا من بين الفنون كلها، إنّه فن الحياة.16

يثير الدكتور يونس لوليدي إذن جدلية المسرحي والتربوي، فيستعمل مصطلح: «الفنّان البيداغوجي» للإحالة إلى نمط من المربين يستطيعون، بفضل ما يملكونه من تكوين متعدّد الأوجه، أن يلبوا لدى المتعلمين – في الآن نفسه- الحاجات المدرسية والثقافية والاجتماعية. كما يُفترض في هذا المكوّن/المنشط أن يكون قدوة، بحيث يعمل بطريقة أو بأخرى على تجسيد ما يدعو إليه من قيم ومبادئ وسلوكات... وهذا لن يتأتى- حسب المؤلّف- إلاّ من مدخل الفنّ المسرحي، الذي رفع منذ البدء شعار «التدريس والتربية بواسطة اللعب»، وهو الشعار الذي مكّن المسرح - رغم مختلف التغيرات التي طرأت عليه- من التشبّث بوظيفته الأولى وهي **التسلية والتعليم**.17

وتتجلى القيمة المتميّزة لما يمكن أن نصطلح عليه بـ«مسرحة العملية التربوية»، في قدرة الفنّ عموما والمسرح خصوصا على إكساب المُكوّن أسلوبا في التدخل والمشاركة، وقدرةً خاصة على مواجهةِ مختلف الوضعيات المُشْكلة التي يمكن أن تعترض طريقه، أثناء مباشرته مهامه التربوية التعليمية. وهكذا فإنّ التربية الفنية أقدر من غيرها على التسلل إلى أعماق النفس البشرية وإلى أدقّ تفاصيل الحياة اليومية، بعاداتها وقيمها وميلها إلى التجدّد المستمر... ما دعا المُؤلّف إلى اعتبارها (أي التربية الفنية) سابقة على كلّ تخصّص.18

تلتقي التربيةِ بالمسرح إذن فيِ جملة نقاط مشتركة، لعلّ من أبرزها قيام كلّ منهما على «القواعد»، إذ إنّ غياب القواعد والتنظيم في كل من المسرح والتربية سيؤدي حتما إلى الفوضى والاضطراب اللذين لا يُرجى بعدهما نفع. بيد أنّ حضور القِواعد أثناء تلقين الفنّ أو توظيفه، ينبغي أن يتحلّى بشيء من المرونة المطلوبة في هذا المجال، بحيث يغدو دور المُكوّن هو أخذ المبادرة لاقتراح أفكار وآراء، بعيدا عن منطق الإلزام والجبرية... وعموما فقد حدّد المؤلّف جملة عناصر اعتبرها داخلة في صميم التكوين البيداغوجي والتكوين المسرحي، من بينها ما يلي:

*اكتساب الثقة بالنفس وبالآخرين.

*الوعي بأهمية العمل الفردي والعمل الجماعي في الآن نفسه.

*معرفة كيفيةِ الاستفادة من الذاكرة الجماعية من أجلِ السير قدما بالعمل.

*القُدرة على الاستماع إلى كلّ ما يُحيط بنا من أناس وأحداث....إلخ

• **المسرح والإسلام**: (المسرح الإسلامي: مشروعِ قراءة)

لعلّ من أهم القضايا إثارة للنقاش في سياق الحديث عن علاقة المسرح (بما هو بضاعة ثقافية غربية المنشإ) بالمدينة العربية الإسلامية، قضية العلاقة بين المسرح والإسلام. وهي القضية التي شغلت المؤلف في هذه المقالة الهامّة، التي جاءت على شكل قراءة نقدية لأحد أهمّ المصطلحات المتمخضة عن الجدل الدائر حول موقف الإسلام والمسلمين من المسرح، وسعي المنظرين للمسرح في العالم العربي إلى جعل هذا الفنّ فنّا إسلاميا، وهو مصطلح: المسرح الإسلامي.

وقد بدا للمؤلف أنّ مناقشة موضوع كهذا، تقتضي مبدئيا تثبيت أرضية للنقاش، وهي ما عبر عنه بمنطلقات أساسية:

*المسرح فنّ وليس أدبا..وهدف كلّ فنّ هو صناعة فرجة، وهدف كل فرجة هو تحقيق لذّة فكرية، وكذا لذّة بصرية وسمعية.

* المسرح ليس مضمونا فقط، وإنما هو شكل أيضا.

* المسرح الإسلامي هو مسرح قبل أن يكون إسلاميا.

* الحرص على تسمية المسرح الإسلامي من قبل المنظرين له، لا ينبغي إلى أن يحوّل الشق الثاني من المصطلح: «إسلامي» إلى عنوان على انتماءٍ إيديولوجي. بقدر ما ينبغي أن يحيل هذا المصطلح إلى منهجي حياتي شمولي...19

يشرع الدكتور لوليدي بعد هذه المنطلقات، في تحديد الشروط اللاّزم توفّرها في كلّ مسرح يمكن أن نعتبره إسلاميا. إذ لا يكفي أن يضيف المنظرون لهذا المسرح صفة «إسلامي» على كلمة «مسرح»، بقدر ما ينبغي لهذا المسرح أن يتبنى موقفا (إسلاميا) ممّا يعرض له من قضايا وتجارب، وأن يستوحي معانيه وصورَه من صميم الثقافة الإسلامية... وهي شروط يُجملها المؤلف في ما يلي:

1- وجوب اطّراح النظرة الاحتقارية إلى المسرح، وهي النظرة التي ترسّخت في أذهان الكثير من الناس في العالم الإسلامي لفترة طويلة.

2- ضرورة انتباه المنظرين لما يصطلح عليه بالمسرح الإسلامي، إلى أنّ المسرح ليس أدبا فقط وإنما هو فنّ أيضا.

3- ضرورة انتباه هؤلاء المنظّرين إلى أنّ المسرح شكل ومضمون، وأنّ هنالك علاقة جدلية بينهما لا ينبغي إغفالها.20

يبدو إذن أنّ المسرح الإسلامي لن يستطيع تحقيق وجوده الفعال خارج إطار الشروط التي وضعها المؤلف، كما أن إيجاد هذا المسرح يحتاج إلى تضافر جهود كلّ الأطراف العاملة في مجال الفنّ المسرحي (المؤلف الدرامي، والمخرج، والممثل، والناقد المسرحي)، من أجل نقل جوهر الفنّ الإسلامي والرؤية الإسلامية الأصيلة للعالم والناس، كلّ ذلك في قالب جمالي يحافظ للمسرح كفنّ على خصوصيته وأصالته.

• **المسرح والأسطورة**: («إيزيس» الحكيم نموذجا)

تطرح هذه الدراسة مسألة استلهام الأسطورة في المسرح العربي، وتتخذ من مسرحية «إيزيس»21 لتوفيق الحكيم نموذجا تطبيقيا؛ فهي إذن تجمع بين جانب نظري يتمثل في التعريف بالأسطورة والكشف عن طبيعة العلاقة التي تربطها بالفنّ المسرحي من جهة، وتحديد الغايات الفنية والثقافية لاستلهام الأسطورة في الفن المسرحي من جهة ثانية. وجانب تطبيقي يعمل المؤلّف من خلاله، على رصد أشكال استحضار وتوظيف أسطورة إيزيس وأوزوريس في عمل الحكيم من جهة، كما يجعله مجالا لتثمين بعض الآراء التي أدلى بها نقاد سابقون خلال دراستهم للمسرحية.

لقد ظلت الأسطورة- كما يشير الدكتور لوليدي- المنبع الخصب لأغلب كتاب المسرح في مختلف العصور وحتى العصر الحديث. وإذا كانت الأسطورة قد ارتبطت منذ ظهورها بالخلق وبالنشأة الأولى وبالنموذج، وهي تأسيسا على ذلك تشرع لنا نافذة على «أصل الأشياء»... فإنّ ذلك لا يُلزِم الكاتب المسرحي بنقلها نقلا حرفيا، إذ الهدف الأسمى من عملية الاستلهام هاته، هو استحضار جوهر الأسطورة والحَمولة التاريخية للشخوص والأماكن والأحداث المتّصلة بها. «إنّ استلهام الأسطورة في المسرح يكشفُ عن حقيقة مهمة، وهي أنّ مشاكل لإنسان الجوهرية هي نفسها، لا تتغيّر بتغيّر الزمان والمكان».22

إنّ الهاجس الذي يوجّه مواقف المؤلف من مسرحية «إيزيس»، هو مدى نجاح الحكيم في تطويع أحداث الأسطورة لخدمة القضايا المعاصرة، وفي مقدّمتها قضية الشعب، خاصة وأن أسطورة **إيزيس وأوزوريس** هي أكثر الأساطير المصرية تغلغلاً في وجدان الشعب، لمعالجتها مواضيع ذات صلة مباشرة بحياة الناس مثل الظلم الاجتماعي والاستعباد...23

وهكذا يلاحظ الدكتور لوليدي في ختام هذه

الدّراسة أن «المسرحية من خلال مزجها بين المُتخيّل والواقع قد ارتبطت بالواقع، حيث إنّ الحكيم وظّف شخوص الأسطورة، بسمات بشرية، كما أنّه بنى صراعهُ على الصراع الإنساني الذي لا يعتمد على معجزات أو خوارق لتصعيده. وبذلك نما الحدث نموا طبيعيا وواقعيا انطلاقا من توظيف الواقع بكلّ متناقضاته وصراعاته ومتطلباته.»24

• **المسرح وقضايا الشكل والفرجة:** (المسرح المغربي نموذجا)

يعلن الدكتور يونس لوليدي في مستهلّ هذه الدراسة، رغبته في تناول المسرح المغربي خارج دائرة الشائع والمتعارف عليه، وتحديدا في موضوع التقسيم. فتقسيم هذا المسرح إلى: **هاو ومحترف** أمر يحتاج إلى إعادة نظر. ذلك ما يُستشّف من كلام المؤلّف الذي يسارع إلى تقديم تقسيم بديل25، يبدو أكثر عمقا ومقبولية، وهو الآتي: -1مسرح الهواة. -2المسرح التجاري. -3 مسرح الطيب الصديقي. -4 مسرح اليوم ومسرح الشمس. -5 مسرح عبد الحق الزروالي. -6 تجربة خريجي المعهد العالي...(أنظر الجدول التوضيحي أسفله) ولكلّ قسم من هذه الأقسام -كما يبين المؤلف- خصائص تميزه عن غيره، إما تعارضا وتكاملا أو تناقضا... لكن الأهم من كلّ هذا أن هذا التقسيم -مشفوعا بالتوضيحات الهامة التي يقدّمها المؤلف- من شأنه أن يقدّم لنا رؤية واضحة عن واقع وآفاق المسرح المغربي، وكذا مقترحات للمشكلات التي تتخبط فيها التجارب المسرحية المغربية جزئيا أو كليا.

التجربة المسرحية	خصائصها
مسرح الهواة	- قدم مؤلّفين أكثر مما قدّم مخرجين؛ مارس التنظير عبر مجموعة من البيانات؛ أراد أن يُقيم فرجته على التعمق في التجريب.
المسرح التجاري	- يقدّم فرجات سهلة مبتذلة تساهم في كثير من الأحيان في انحطاط ذوق الجمهور؛ مسرح يمكن أن تسمعه دون أن تشاهده.
مسرح الصديقي	- تجاري في تسييره وإدارته وبيعه للعروض... لكنه يتميز ببحثه الدّائم عن فرجة ذات خصوصيات؛ يدور في حلقة مفرغة على مستويي المضامين والجماليات الفرجوية؛ تطغى فيه الأزياء على باقي مكوّنات العرض المسرحي.
مسرح اليوم ومسرح الشمس	* نقطة الالتقاء: بحثهما في إنجاز الفُرجة عن منتج أو محتضن، والاعتماد في بيع العروض على الجماعات المحلية. * نقطة الافتراق: -مسرح اليوم شاعري على مستوى الفرجة، أما مسرح الشمس فيعتمد على الواقعية.
مسرح عبد الحق الزروالي	-مسرح تجاري بامتياز على مستوى الإدارة والتسيير وبيع العروض؛ هاوٍ على مستوى الفُرجة باستثناء بعض التجارب الأخيرة...
تجربة/تجارب خريجي المعهد العالي	-تقوم هذه التجارب على حضور الممثل وبلاغة جسده؛ اشتغال هؤلاء في إطار فرق أخرى يُفقدهم بصمتهم المميّزة.

وبعد هذا التقسيم الذي يعيد النظر في خريطة المسرح المغربي، يسجل الدكتور يونس لوليدي ملاحظاته التي تميل إلى أن تنزع - ولو ضمنيا- إسم/ صفة **مسرح** من معظم التجارب المشار إليها في التقسيم، حيث إنّ أغلب التجارب المسرحية المغربية - كما يقول المؤلّف- «لا تعتمد في عروضها إلا على عنصر أو عنصرين من مقوّمات الفرجة المسرحية»،26 وتُغفل في المقابل المكوّنات الأخرى لهذا الذي يعتبر الأكثر ثراءً وتعقيدا من بين الفنون كلها. ويشير المؤلّف في هذا الصدد إلى أنّ «الكلمة» في المسرح، لا تعدو كونها وسيلة تواصل ناقصة. ما يدعو كلّ الأطراف المساهمة في العملية المسرحية إلى تتميمها وإثرائها، بواسطة اللعب والموسيقى والحركة والرقص والديكور... وغيرها من العناصر التي تجعل «خشبة المسرح نفسها تتكلم لغتها الخاصة».27

هذا الوعي بأهمية مختلف العناصر التي من شأنها إخراج العمل المسرحي من حالة الكمون والوجود بالقوة إلى حالة الحياة والقُدرة على التغيير... هذا الوعي هو ما يغيب عن التجارب المسرحية المغربية. وهنا تتبدى الملامح الكبرى لأزمة هذا المسرح.

إنّ الفُرجة التي يَنْشُدها الدكتور يونس لوليدي - والتي يبدو أنه يفتقدها في التجارب المسرحية المغربية28 - هي تلك الفرجة التي:

- «تحملنا إلى علم آخر وتسمح لنا أحيانا بالهروب من شرطنا الإنساني»29
- «تحقق لنا الإحساس بالحقيقة ونحن نعلم أنّ ما نشاهده بعيدٌ عن الحقيقة»30
- «تُرضي في الوقت نفسه الجمهور المثقف والجمهور البسيط»31

وغير بعيدٍ عن نَفَس الالتزام الذي نكاد نستشعر حضوره في كلّ محاور الكتاب، يقرّر الدكتور يونس لوليدي أنّ على المسرح المغربي، أن يتخلى عن كل مظاهر الابتذال واللاّحترافية اللتين يظهر بهما في قاعاتنا وعلى شاشة/شاشات التلفزة المغربية، ليتبنّى «نبض الشارع، وينقل أحاسيس الناس وهمومهم إلى فضاء اللعب، ليمُدّ حبال التواصل بينه وبين الجمهور».32

ثمّ إن المسرح – وإن لم يكن قادرا على إرضاء كلّ فئات الجمهور المقبل على مشاهدته، ولا إيجاد حلول لكلّ المشاكل والإجابة عن كلّ الأسئلة- فإنّه مُطالب بأن يجمع بين عنصري المُتعة والفائدة، وأن تكون له القدرة على طرح الأسئلة ووضع علامات الاستفهام، دون أن يكون مُلزما دائما بتقديم إجابات نهائية.

وهكذا يخلص الدكتور يونس لوليدي بعد هذه الجولة المتأملة والمُمَحِّصة لشعاب المسرح المغربي، إلى جملة ملاحظات يمكن إجمالها كالآتي:

-1 التراجع الواضح على مستوى التنظير كما وكيفا.

-2 قلّة الأعمال المسرحية المقدّمة على الساحة الوطنية.

-3 قلة الإبداع وتراجع التنظير، من شأنهما أن يفرزا نقدا مسرحيا متذبذبا وغير واضح المعالم.

• مسرحةُ التراث العربي: (رسالة الغفران نموذجا)

يقدّم المؤلف معطى أوليا يتمثّل في أنّ النصّ المسرحي يتألف من عنصرين هما: الحوار من جهة، والإرشادات المسرحية من جهة ثانية. ثمّ يتحوّل بعد ذلك إلى رصد مدى حضور هذين المكوّنين33 -وملامح هذا الحضور- في واحد من أكثر كتب التراث إثارة للجدل، وهو رسالة الغفران لأبي العلاء المعري34. وقد وجد الدكتور لوليدي أنّ نصّ رسالة الغفران، ينضبط بشكل مُدهش لمختلف آليات اشتغال النصوص الدرامية؛ فالحوار في هذه الرسالة غني، وهو يقوم بمختلف الوظائف التي يقوم بها عادة الحوار الدرامي، كما أنّه ينقسم إلى: خارجي يستمدّ ثراءه وقوّته من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والشعر، وداخلي يردُ على لسان بطل الرسالة ابن القارح. أمّا الإرشادات المسرحية فتحتوي مختلف مقوّمات الفرجة المطلوبة في الأعمال الدرامية، من فضاء درامي وديكور وأزياء وموسيقى ورقص...إلخ

وهكذا فإنّ رسالة الغفران – كما يقرر الدكتور يونس لوليدي- **نصّ درامي بامتياز**35، فيه الحوار والإرشادات المسرحية...وحضور سردٍ وراوٍ أمر لا يفسد درامية الرسالة، ما دامت أحدثُ التجارب المسرحية قد آمنت بدور السرد وأهمية الراوي فوظفتهما.36

• مسرحة المقدّس: (الليلة العيساوية نموذجا)

تتضمّن هذه الدراسة، التي يسدل بها الدكتور لوليدي الستار على سلسلة المقالات المكوّنة لكتابه المسرح والمدينة، مجموعة ملاحظات تهمّ مدى حضور كل من المقدّس والفرجوي في الليلة العيساوية، وهي تنطلق من سؤال إشكالي هو التالي: هل الفرجة أكبر من المسرح أم العكس؟ ويعتقد المؤلف- في سياق إجابته عن هذا السؤال-

«أن كلاّ من طرفي الإشكالية صحيح»37. وتفسير ذلك أنّنا إذا فهمنا الفُرجة بمعناها العام38، فهي في هذه الحالة أكبر وأوسع من المسرح، بل يمكن اعتبارها شاملة له. أما إذا فهمناها بمعناها الخاص (أي باعتبارها المحطة الأخيرة في العملية الإبداعية المسرحية) فإن المسرح في هذه الحالة أكبر منها (أي الفرجة).39 يرمي هذا التمييز الذي يجريه المؤلف بين «الفرجة» و«المسرح»، كما يبدو، إلى تقنين عملية مقاربة الأشكال التراثية والفرجوية من منظور دراماتورجي. فمعلوم أنّ هذا النوع من المقاربات غالبا ما يتورط في إسقاطات، تذهب بالدّارسين إلى اعتبار الأشكال الفرجوية المنبثقة من التراث الثقافي العربي أو الإسلامي مسرحا، والواقع أن الاشتغال الأنتروبولوجي على أي ظاهرة فرجوية - كما يؤكد المؤلف- «لا ينبغي أن يكون الهدف منه إثبات أن هذه الظاهرة هي مسرح... وإنما ينبغي أن يكون هدف الاشتغال هو معرفة هذه الظاهرة في ذاتها ولذاتها»40. ولمّا كانت الليلة العيساوية من أكثر الطقوس الاحتفالية تجذّرا وغنى في تاريخ التصوف المغربي، فإنّها بدت المؤلف مجالا خصبا لاشتغال المقدّس من ناحية، لارتباطها بمناسبة دينية لها مكانتها في نفوس المغاربة من جهة، وهي «المولد النبوي»، ولاتصالها بشخص موجه ديني/بطل ممدّن صاحب كرامات وخوارق، كما أنها مجال لاشتغال الفرجوي لارتباطها بطقوس ذِكْرِيَّةٍ- موسيقية جماعية.

-اشتغال المقدّس:

يلاحظ الدكتور يونس لوليدي أنّ الليلة العيساوية - شأنها في ذلك شأن أيّ احتفال مقدّس- تحافظ على تراتبية طقوسها؛ حيث تبدأ بـ«الدّخلة» وتنتهي بـ«الزميتة»، مرورا بـ حالة الخمرة، وقراءة حزب الطريقة، وإنشاد الذّكْرات والوناسة، والحُرْم، والدرقاوية...

إنّ الهدف من مجموع الطقوس التي يُحييها أتباع الطريقة العيساوية في ليلاتهم تلك- كما يرى المؤلف- هو «البحث عن زمن مقدّس غير الزمن اليومي المعيش، وعن فضاءٍ مقدّس غير الفضاء البشري المدنّس، حيث تسعى الروح إلى الانفلات من قيد الجسد، أو يُصبح الجسد دليلا على سُموّ الروح وتناغمها مع العوالم العُلوية أو حتى السفلية من خلال «الرياح» أو «النقاط» كأنغام، ومن خلال ألوان اللباس المُحبّبة إلى السادة المالكين»41

-اشتغال الفرجوي:

تقوم الليلة العيساوية على مجموعة من عناصر الفرجة كالموسيقى، والفضاء، والأزياء، والإضاءة.. بل إنّ الطريقة العيساوية **تأخذ طابعا كرنفاليا** حين ترتبط بـ«المُوسْم».

- الموسيقى: تحتلّ الموسيقى مكانة متميّزة في الفرجة العيساوية؛ حيث تندمج مع الذكر فتنبثق منه أو تُطوّره... فتتحوّل من سحر شيطاني إلى سحر روحاني.42

- الفضاء: يلعب الفضاء في الليلة العيساوية دورا رئيسا في ممارسة الطقوس، وتقديم الفرجة. «إنّه فضاء احتفال يستمدّ قداسته من حضور الأرواح، ذاك أنّ المنزل المسكون يُعتبر المكان الأفضل لإقامة الليلة».43

- الملابس: تؤدي الملابس في الليلة العيساوية (القشّابة، الحنديرة، البلغة، الشان) الدّور نفسه المنوط بها في الفرجات الدرامية عموما.

-3 خلاصة وتعقيب:

يقدّم كتاب الدكتور يونس لوليدي تصوّرا منتظما ومتناسقا لطبيعة العلاقة التي ينبغي أن تنشأ -أو التي نشأت- بين المدينة العربية من جهة والمسرح باعتباره نتاجا فنيا ذا أصول غربية من جهة ثانية. فلقد عاش أبو الفنون بعد دخوله المدينة العربية، غربة تفاوتت حدّتها من مدينة عربية إلى أخرى ومن عصر إلى آخر، لكنّها عموما تركت أثرا عميقا كان له الوقع السلبي -في الأغلب الأعمّ- على رسالة هذا الفنّ وإشعاعه.. إذ كان ينبغي لهذا الفنّ -الذي أثبت على مرّ التاريخ قدرته على بناء الحضارة، وتفكيك الواقع من أجل تشخيص اعتلالاته وعيوبه، بهدف تجاوزها نحو تشكيل واقع جديد- أن يُحدث تحوّلا جذريا في بنية المجتمع، وأسلوب عيشه، ورؤيته للذات والوجود والآخر... إلاّ أن عوامل تضافرت فحالت دون أدائه لرسالته الإنسانية النبيلة، إلاّ في حدود جدّ ضيّقة.

وعموما فإنّ المؤلّف كان موفّقا -إلى حدّ بعيد- في رصد وتشخيص بعض مظاهر الانحطاط والخلط التي تشوب كلاّ من الممارسة الإبداعية المسرحية، والمقاربة النقدية لهذه الممارسة، وقد تجلى ذلك من خلال:

o تحديده للشروط الكفيلة بجعل المسرح ناطقا صادقا بلسان حال المدينة (يغوص في أعماقها ويكشف عن اختلالاتها سعيا إلى تقويمها)، وتساؤله في مستوى ثان عن مدى توافر هذه الشروط أو غيابها في بعض الممارسات (المسرحية) القائمة في العالم العربي (المسرح المغربي مثالا)..

o رسمه للحدود الفاصلة بين **النص درامي، والشكل الفرجوي، والنص المسرحي..** وهو تمييز من شأنه الحسم مع مختلف مظاهر الإسقاط والخلط التي تمتلئ بها العديد من الدراسات، التي تؤطر نفسها عادة ضمن خانة النقد المسرحي.

الهوامش:

1- إصدارات أمنية للإبداع والتواصل الفني والأدبي/ السلسلة المسرحية(3). ط:1/ غشت 2002. مطبعة سيدي مومن- الدار البيضاء. عدد الصفحات: 118.

2- الناقد المسرحي، والأستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية -ظهر المهراز- فاس. من مواليد 1960 بفاس – المغرب.

- حاصل على دكتوراه الدولة سنة 1994 بجامعة المولى إسماعيل -مكناس- في موضوع: «الأسطورة الإغريقية في المسرح العربي المعاصر».

- فاز بجائزة الثقافة والإعلام سنة 1999 عن كتاب «الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر».

- من أعماله: الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية/1996؛ الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر/1998؛ النص الدرامي وصيغ قراءته/2005؛ المسرح والمدينة/2002...

3- لعلّ مما له صلة بهذا العامل، عدم إدراج مراجع الكتاب في ثبت خاص، حيث إن كل مقالة أفرد لها في نهايتها حيز خصص للهوامش.

4- أنظر مقدّمة الكتاب/ ص:4.

5- لا تتجاوز صفحتين(3 و4).

6- يونس لوليدي - المسرح والمدينة/ ص:6.

7- المرجع السابق/ ص:7.

8- نفسه/ ص: 8.

9- نفسه/ ص: 9.

10- نفسه/ ص: 11.

11- نفسه/ ص: 12-13.

12- الساحات العمومية، الأزقة، أبواب الكنائس، النافورات، السطوح، هوامش المدن...» وبذلك تُصبح هذه الأماكن **أماكن ذاكرة** وليست **أماكن هوية..** تكتسب حياة رمزية جديدة، إذ تصبح من جديد شاهدة على التاريخ، ومقاومة -في احتضارها- للزمن، وركيزة من ركائز الذاكرة» ص:15.

13- المرجع السابق/ صص: 24-25.

14- نفسه/ ص: 35.

15- نفسه/ ص: 36.

16- أنظر: ص: 39.

17- أنظر: صص: 39-40.

18- أنظر: ص: 41.

19- المرجع السابق/ ص: 47-48.

20- أنظر صص: 49-54.

21- صدرت هذه المسرحية في طبعتها الأولى عن مكتبة توفيق الحكيم الشعبية، عام: 1978.

22- المسرح والمدينة/ ص: 59.

23- أنظر ص: 64.

24- نفسه/ ص: 71.

25- أنظر: ص: 75-78.

26- المرجع السابق/ ص:78.

27- نفسه/ ص:79.

28- باستثناء بعض التجارب التي حققت في نظره درجة من النضج، على مستوى الطرح الفكري أو على الشكل المسرحي... (أنظر ص: 80)

29- نفسه/ ص: 79.

30- نفسه/ ص: 80.

31- نفسه/ ص: 80.

32- نفسه/ ص: 81.

33- قدّم المؤلف بالموازاة مع عمله التطبيقي، مجموعة تحديدات شملت معظم المفاهيم المطروحة في الدراسة (المونولوج، الديكور، الرقص،...). وهو إجراء من شأنه إعانة القارئ على الوصل بين ما هو نظري وما هو تطبيقي...

34- اعتمد الدكتور يونس لوليدي في اشتغاله برسالة الغفران - كما تشير إلى ذلك هوامش المقالة- على التحقيق الذي وضعه علي شلق، وصدر عن دار القلم ببيروت/1975. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الدكتورة عائشة عبد الرحمن(بنت الشاطئ)- وهي التي سبق لها أن حققت رسالة الغفران في إطار رسالة دكتوراه ونشر النصّ المحقّق ما بين 1950 و-1970 أصدرت كتابا بعنوان: جديد في رسالة الغفران نصّ مسرحي من القرن الخامس هـ. وصدر الكتاب في طبعته الأولى عن دار الكتاب العربي عام 1972.

35- ذهبت الدكتورة بنت الشاطئ في كتابها السالف الذكر إلى اعتبار رسالة الغفران نصّا مسرحيا (أنظر تقديم الكتاب ص: 7-12).

36- أنظر ص: 104.

37- المسرح والمدينة/ ص: 107.

38- «فالمجتمعات تملك عادة فرجات مختلفة، منظمة أو عفوية، شعبية أو عالمة، ومن بينها المسرح...» نفسه/ ص:107.

39- نفسه/ ص: 107-108.

40- نفسه/ ص:108.

41- المرجع السابق/ ص: 111.

42- نفسه/ ص: 112.

43- نفسه/ ص: 113.





عمر علوي ناسنا شاعر وشاذر وروائي مغربي، صدرت له لحد الآن المجموعة القصصية «خبز الله» سنة 2010، وفي الشذرة صدر له سنة 2011 كتاب «وصايا الشيطان الطيب» وكتاب «خربشات طفولة معاصرة» سنة 2011 وكتاب آخر بعنوان «أنا مؤقت أنا» سنة 2012، ولديه رواية قيد الصدور.
إلتقينا الشاذر والروائي عمر علوي ناسنا في «طنجة الأدبية» وكان لنا معه هذا الحوار:

■ حاوره عبد الكريم واكريم

الشاعر والشاذر عمر علوي ناسنا

رسم الحدود بين الأجناس بشكل صارم هو ضد الفن وضد حياة المادة الجمالية

-كيف ترى السياسة الثقافية للحكومة الحالية؟

- قبل أن أجيبك على سؤالك أحب أن أخلص لضميري وأقول.
ذات معنى، قلت شيئا ثم هربت لعتمتي المشتهاة،، لقبوي الجميل، هناك حيث أصافح موتي قبل أن يبرعم في سطح الحياة ليقتلني بشرف. هذا لسان حال المثقف الذي تورط في الكتابة كفعل اقتراف، كجناية مع سبق الإصرار والترصد، الكتابة التي ستصنفه في جبهة الضد، جبهة المواجهة مع الرداءة وتسويق الأوهام وصناعة الكوارث. الحديث عن السياسة الثقافية ليس له فقط هذا المدخل الأخلاقي الذي يستمد جوهره من المشترك الإنساني، ذلك أننا لا نتحدث عن البعد الجنائي لمثل هذه الاختيارات، هل جربنا أن نتحدث كيف يمكن أن نفهم من ممارسة ثقافية أو ترويج معين لثقافة رسمية بدلالة محددة كجريمة؟ هل يمكن أن يصبح الحديث عن موقفنا من الثقافة وموقف الدولة منها باعتباره حديثا وبحثا عن: من يمارس الجريمة؟
منذ سنوات عديدة لم يرفض مثقف جائزة لأنه لا معنى لها في خضم من الأمية والصورة الممقوتة المقززة لوضع القراءة، منذ مدة لم يقدم وزير مثقف استقالته ولم يحرق أحدهم أوهام منصب كبير ولم يبصق أحدهم على من يريدون للثقافة أن تتمسح بالرداءة، كيف لا تخيفهم مشاهد بهذا الرعب، الرعب الذي يصنعه اطمئنان الناس للوهم واعتياشهم على تبخيس الكلمة.
وجد المثقف المغربي نفسه ولمدة طويلة يعيش وجودا ضديا مفروضا، كأنه وجود جبهوي في مواجهة مجتمعه وقيمه وفي مواجهة المؤسسة الرسمية التي احتكرت المعنى وتحكمت في رقاب ومسارات تداوله. المؤسسة الرسمية بكل ملحقاتها تعاملت مع للثقافة من البداية كنوع من الأرتكارية Urti-caria هذه المؤسسة الرسمية وهي تمارس لعقود وبأمانة منقطعة النظير الدعاية للقبح والرداءة وتمارس القفز بالمظلات لاغتيال كاتب يسقي أزهاره في الظل خلقت أجواء من التهميش لدور المثقف واستفادت بشكل براغماتي حماسي من مستنقع الأمية لتجعل

ستجد عندي في القصة الشذرة وستجد الشذرة في الرواية، ستجد في كل جنس اَثار قبلات جنس اَخر

من الثقافة كائنا ممسوخا وترفا كماليا يزدريه الناس مقابل الأولوية الجبارة لسلطة السخافة المموّلة.
هذا المدخل الجنائي أساسي في نظري لتعود الأمور لنصابها، متى تتحول السياسة الثقافية لبلد معين لخانة الجريمة؟ أنت تعرف أن الدولة بوسعها لو أرادت أن تحول نصا أو فيلما أو منتجا ثقافيا من خانة النصية والفيلمية والجمالية لقضبان السجن وملفات التجريم وبالمقابل لماذا لا يمنح نفس الحق للمجتمع المدني المثقف ليحول ممارسة وسياسة ثقافية رسمية تقوم بها الدولة لقضبان السجن ولملفات التجريم؟
حين تدعم الدولة الرداءة وتروج للسخافة وتستخف بالذوق. حين لا تنتبه لما يروج من أسئلة ومن صرخات الهشاشة في المشهد الثقافي. حين لا تنتبه لكون تعبيرات مثل ثقافة الهامش أو أدب الهوامش هو رسائل إدانة لطاحونة المركزية، حين تبرمج البرامج الثقافية على قلتها في أوقات متأخرة من المشاهدة التلفزية بحجة أن المثقفين لا ينامون (إذ ضمنت لهم بسياستها ألا يناموا). حين لا تفكر الدولة في الانطباع الذي يتشكل عند المواطن نتيجة توزيعها غير العادل للثروات الثقافية برمجة ودعما. حين لا تتساءل الدولة لماذا تستمر نفس الوجوه في نفس المؤسسات الثقافية، حين لا تنظر لذلك كعقم، حين تفعل كل ذلك، ألا تنظر لنفسها كطرف يمارس جريمة ثقافية؟
وأود هنا أن أنبه لشيء ألح عليه غوستاف لوبون وهو أن هذه السياسة الثقافية وبهذه المفردات والمواصفات تصنع مواطنا لا يمكن أن يحترم الثقافة وحين لا تحترم الثقافة تتصلب مفاصل الحياة، حياة المعنى، أن تموه الطريق للمعنى معناه أن تفتح الباب للجريمة كنمط وجود.

- يبدو أن وزارة الثقافة في الحكومة الحالية مازالت تستمر في تجاهلها للفعاليات الثقافية، ولا تدعم سوى الأقربين، ونفسها أيضا (في شخص مجلتها وأنشطتها)..كيف ترى هذا التوجه لوزارة الثقافة المغربية؟

- قلت مرة إن السياسي رجل مفلس وجوديا ينتقم من العالم بأدلجته، لذلك ليس هناك ماهو أحقر من أدلجة مسارات المنتوج الثقافي وأقصد هنا أن تصبح الصفة الرسمية المؤسسية قناة تقويم للفعل الثقافي ولجدواه الجمالية، لأننا بهذه الصفة نحول وزارة إلى أداة تقويم في الوقت الذي نؤمن فيه بأن المنتوج الثقافي منتوج لاينبغي مقاربته من خلال المداخل الرسمية لأنه يشتغل أحيانا ضد الرسمية نفسها، هل تنشر وزارة الثقافة وتدعم منتوجا ثقافيا يحاكمها ويحاكم سلوكها تخطيطا وبرمجة ودعما؟ هذا الحس غير حاضر لأنهم ببساطة لا يرحبون بالحس النقدي، بتلك القدرة على صناعة المسافة مسافة الأمان مسافة السؤال، لكنهم في النهاية ينبغي أن يمتلئوا رعبا حين يصنعون الأتباع. وزير الثقافة في نظري ينبغي أن يكون أكثر الوزراء تمردا، لأنه معني بصناعة المعنى ومعني بسياقات التداول الرمزي، هو الوزير الذي ينبغي أن يتسع ديوانه للكتابة التي ترتدي بذلة مكوية وللكتابة التي تصحب الأحراش والنباتات البرية للتداول الرمزي، ببساطة أن يرحب بالذين يحملون الورود وبالذين يتمنطقون بالشوك. المعنى سلطة وكل الحروب هي في النهاية حروب معنى، عن أكثر الأشياء ضررا بالثقافة هو أن نبسط الأمور ونمارس تبخيس العمق، عمق الأزمة. المفروض إذن أن تقف الوزارة على نفس المسافة من الجميع، لكن هذا الدور شبه مستحيل، ذلك أن القرار كما قلت ليس قرارها، إنه قرار دولة، الوزارة تتقاضى أتعابها لتمرير ذلك التصور وذلك القرار.
لا يمكن تشجيع ثقافة الاستحقاق، من شأن ذلك حتما أن يضع كل شيء موضع سؤال، وهو أمر بالغ الخطورة، إنه يجعل الدولة في مواجهة نفسها.

- ماهي حدود التجنيس من عدمه في نصوصك، وهل يمكن أن نفرق لديك دائما بين القصة والشذرة، ثم هل يمكن أن نجد هذه الأخيرة حاضرة لديك في الرواية مثلا.. بما أنك قد انتهيت مؤخرا من كتابة رواية؟

- في برنامج مشارف للصديق ياسين عدنان كنت قد شبهت الأجناس بمؤسسة للتحفيظ العقاري وأعتقد أن رسم الحدود بين الأجناس بشكل صارم هو ضد الفن وضد حياة المادة الجمالية، اخرج دائما من جسدك وجدد روحك والبس كل الفصول، استحم في لذة خلاسية، هذا النمط من الوجود يفتح الأبواب ويهزم ثقافة المعسكرات وترسانة الحدود حيث يعطى للقتل لبوس شرعي، يقول نيتشه «الأفعى التي لا تغير جلدها تموت قبل أوانها» وكما نسافر فينا يحسن دائما أن نمجد السفر العابر للأجناس.
ستجد في القصة الشذرة وستجد الشذرة في الرواية، ستجد في كل جنس آثار قبلات جنس آخر، وعلى فراش الرواية سترى دائما ما يكشف ليلة مجيدة في معانقة الشذرة.


عمر علوي ناسنا

-أنت تكتب الرواية أيضا وهو جنس أدبي شامل يمكن أن يضم جميع الأجناس الإبداعية الأخرى، ويتأثر ويؤثر بها وفيها، هل هذا حاضر في روايتك التي انتهيت من كتابتها، إن كان كذلك حدثني عنه؟

- في هذه الرواية تقاطعت الأجناس التي تزوجتها، وفي هذه الرواية قلت مابذمتي اتجاه الإنسان واتجاه المرأة والموت واتجاه الدولة، أعتبر دائما أن كل كتاب ينبغي أن يُكتب كما لو كان آخر كتاب كما لو كان وصية أخيرة، أو آخر طلقة، في روايتي أصرخ: على الحافة أكتب، حتى الطيور ترتبك أجنحتها هناك في ذلك الحد الذي يتساوى فيه الصعود مع السقوط، تطلبون مني الاعتدال، لا جنة ولا نار، لم أجد هذه الفضيلة عند الآلهة، لم أسمع عن تلك المساحة التي يتساوى فيها كل شيء، لم أتعرف عليها حقيقة إلا عند المجرمين الذين وصلوا إليها بعد أن تحولوا إلى صالحين وعند الصالحين الذين وصلوا إليها بعد أن تحولوا إلى مجرمين، أولئك الذين دخلوا الجنة من باب الجحيم أو ولجوا الجحيم من باب الجنة،اتركوني إذن اعبر لله من باب الإنسان. إنني أسوق هذه الرواية لتشق طريقها دون شفاعة أو سأطعمها لمدفئتي الجائعة لي ولما أكتب دون رحمة.

- ألاحظ اهتمامك بميدان فني قد لا يهتم به كل الشعراء والقصاصين والروائيين المغاربة هو السينما، وذلك بإنزالك في صفحتك بالفايس بوك للقطات من أفلام بعينها مصحوبة بنصوص سردية أو شذرات. انطلاقا من هذا هل يمكن أن تحدثني عن هذا الجانب من اهتمامك أو عشقك للسينما ومدى تأثيره على كتاباتك ، خصوصا في مجال الرواية؟

- السينما لا تقدم فرجة فحسب، أعتقد أن السينما لغة إنسانية، طاقة جمالية عابرة للجسور والقارات والحدود، السينما استعارة وجودية عميقة، مرآة فاضحة، مسافة للجنون ومسافة للعقل، لا أقول إنها تمارس أبوة على الفنون لكن الأحرى أنها تفتح بابها لكل الفنون، هي بلاغة المصالحة بلاغة الاتساع لكل شيء، هذا الجوهر القيمي والإنساني للسينما يجعل منها بابا لترقية الإنسان لتأهيله وجوديا، كل دولة تحارب السينما تحارب نفسها وتحارب فرصتها في أن تدخل ثقافة الحداثة المنتجة.

أول حرب تعلن على السينما هي عندما ترسم لها حدود، وتذكر كيف حوربت القبلة في السينما، حاربها من لا يملكون شفاها للتقبيل، السينما سماء تسع الجميع ولا تقبل الأسقف الوطنية لأنها لا تركع، إن الذين يحاربون السينما يحاربون الجمال ومن يحارب الجمال فهو يحارب الله، إنه لا يفهم لماذا تحضر كل تلك الألوان الجمالية في القرآن، المباشرية والسطحية هي أسوأ صورة لإنسان لم يقبل بشفاهه شفاه السينما.

وينبغي في هذا السياق تشجيع النقد السينمائي لأنه يكشف أوجه الجمال ويصالح الجمهور مع الصورة ويدرب ذوقه وتلقيه.

أنا أتابع المشهد السينمائي لأحمي إنسانيتي وأشرب من الجمال ما يضمن لي احترامي لنفسي وللإنسان كل إنسان، وكما قلت في إحدى الشذرات: وإذا قصدت الحب فاتسع، إذ كيف يقيم فيك الآخرون وأنت تحتل كل غرف نفسك، من يحارب السينما يحارب نفسه.

-هل تظن أنه مازال لبعض الكيانات «الثقافية» كاتحاد كتاب المغرب دور حاليا، أم أن الزمن قد تجاوزها؟

- في فعل الكتابة وفعل القراءة ننتصر دائما للحميمية، تماما كما نفعل عندما نصلي في محراب الحب، هذه الخصوصية تفترض أن المؤسسة طارئة، إنها لا يمكن أن تحل محل فعل المراودة ومحل فعل الاستجابة لنداء هيت لك، الكتابة سلالة غجرية لا تحب أن تدين بالولاء، والمؤسسة تفترض حدا أدنى من الولاء للدولة أو للمؤسسة الثقافية أو حتى لطموح الذات أو طمعها مشروعا كان أوغير مشروع، لقد كنت أضحك استغرابا من تعبير الدخول الثقافي وكأن الكتابة ملتزمة بدفتر تحملات تلتزم فيه بمواسم محددة تذبح فيها القرابين وتقام الأعراس احتفاء بديونسوسية حبرية.

الكتابة أسبق أما المؤسسة فنتيجة، لكن لا ينبغي تضخيم دورها أو تحويله لسلاح أو حتى لشيخ يحول الكتابة لثقافة صناعة المريدين والأتباع، إنني استغرب حماس بعض المثقفين عندما يتعلق الأمر بالترشح لهذه الجمعيات، ذلك أن ما ـوقعه هو أن يصابوا بالرعب رعب المسؤولية اتجاه مؤسسة تؤسس حضورها في سوق تداول المعنى، أتوقع أن يقاوم المثقف المؤسسة وأن يهرب من مسؤولية قيادتها ليس احتقارا لها ولكن لأنها مهمة غاية في الخطورة، عليه أن يعد نفسه لمقاومة نفسه ومقاومة الدولة، إن رفع السقف ليس أمرا هينا، خصوصا إذا كانت الدولة تضع فوقه أعمدة وجودها.

المؤسسي يزعج الإبداعي لذلك أتوقع من كل مثقف صاحب مسؤولية مؤسسية أن يفيق دائما على سؤال: ماذا تبقى مني؟

- ماهو موقفك من الأصوات التي تنادي بخنق الإبداع وتطمح أن تخلع عليه لبوسا «أخلاقاويا»؟

- نعرف الله دوما في الطرق التي لا تمر بها قوافل التجار، لكن هناك من يحلو له المتاجرة دائما بالسماء، ألم يقل فيورباخ علينا أن نستعيد ماضيعه أسلافنا لصالح السماء، الوقوف ضد الإبداع هو وقوف ضد السماء، إنهم يخلقون أنا مختنقة، حين تولد تلك الإمكانية للظفر بأنا مختلفة أنا مفتوحة النوافذ والأبواب، أنا لا يقتلها اليقين الزائف ولا يحرجها الشك، في تلك اللحظة المجيدة يمارس بشكل جماعي طقس غريب ونافذ، طقس مواجهة هذه الأنا، التي تدعي شيئا مختلفا أو ربما لأنها لا تريد أن تدعي أي شيء، هل هناك إمكانية لأن يولد أفراد دون أن تكون حياتهم هي الوفاء للأصل، الرجوع للرحم، الانمحاء كعقيدة؟ التوحيد ليس شرطا إيمانيا فحسب متصلا بالله، التوحيد شرط إنساني، لا تشركوا بالإنسان كي يتوحد الله، كيف تنتظرون من فرد مأهول مزدحم بالناس والأنوات أن يوحد إلها؟ أعتقد أن ثقافة احتقارية للإنسان لا يمكن أن تفرخ سوى مواجهة ضدية له ولإبداعه. انظر مثلا كيف يحاكمون روائيا انطلاقا من صوت سردي، أن يلتصق بك صوتك السردي المتخيل، معناه أن يلتصق بك موتك، يريدون أن يجعلوا من الكتابة ذنبا، ويحولوا النص إلى وثيقة إدانة وقطعة من قطع الجريمة، عليك أن تصرخ كما فعلت شهرزاد بلغني أيها الملك السعيد فتنسب للمجهول كي تسلم عنقك أو تصرخ كابن المقفع زعموا أنه، من زعم؟ اليوم وجدت حيلتي، أنا حلمت بما أكتبه في كل ليلة يزورني حطاب أو عاهرة ويملون علي ما أكتبه وفي كل مرة أصرخ: ما أنا بكاتب، لكني أجدني أكتب. أمامهم الآن حلان: إما أن يوصوا الجلاد بأن يبقيني صاحيا حتى أموت، أو يعتقلوا كل حطابي وعاهرات الوطن، لكن هنا مشكلة أيضا من أين سيحصلون على الدفء الذي يخفف من صقيع وجودهم، ومن أين تأتون بنساء يقبلن هروبهم من أنفسهم؟ عندنا مشكلة حقيقية في علاقة النص بصاحبه، عندنا مشكلة فظيعة مع الذين يفرون من النص لاعتقال أبي نواس وينطلقون من النص لشنق ابن المقفع، لدينا ألف حجاج وحجاج، والمسافة بين الكاتب والنص قاحلة، وتعدد الأصوات جريمة، باختصار لا يستطيع الأدب أن يتنفس وسط كل هذا الجهل المعمم، لقد صرخت مرة: حاربوا السينما وانتظروا الخناجر في كل درب. وقلت مرة لصديقي في حمأة هجوم على حرية الإبداع: أنا كتبت الرواية يا صديقي ولم أنتظر أن ينتهي حواره مع كأسه لم أنتظر وقلت فيها كل شيء.

سيعرفون وهم يحملون نعشي أني قلت كل شيء وأني لم أجبن ولم أخن ولم أكذب.

الكأس لن أشربها، الكأس ستشربني وتتهشم، هكذا القيامة.

السينما والذاكرة

شكلت السينما كفن حديث وحداثي شكلا تعبيريا إنسانيا لتوثيق وتخليد الذاكرة الإنسانية وتسجيل اللحظات الكبرى والأساسية في حياة الأفراد والجماعات. من ثمة لم يعد التاريخ رواية مكتوبة أو شفوية أو تسجيلية مباشرة، وإنما تاريخا فنيا حاضرا في التخييل السينمائي الذي يمنح من وقائع وأحداث وحيوات حقيقية، ويعيد المخرجون الأفذاذ كتابتها سينمائيا.

استعادة التاريخ الجماعي

وفي هذا السياق، نستحضر أفلاما كبيرة أغنت ذاكرتنا البصرية مثل «عمر المختار» و«الرسالة» و«الوصايا العشر» و«المسيح بن الناصرة» و«لورونس العرب»... وعشرات الآثار الفنية الفرنسية والإيطالية والأمريكية، ناهيك عن الأفلام الهندية والصينية واليابانية ضعيفة التداول بين النخب المغربية والعربية.
غير أن ما يثير التساؤل حقا هو قلة الأفلام التاريخية الكبرى التي أنتجت على المستوى العربي وضعف التعاطي السينمائي العربي مع تاريخنا الطويل والعريض... فيما نرى الآخرين يمجدون ويخلدون سينمائيا أحداثا قد تبدو عادية بمقياس التاريخ العربي الإسلامي وثراء عطاءاته ومحطاته وعظمة رجالاته ونسائه...
وفي الوقت الذي تصرف فيه دولارات النفط على ما لذ وطاب من متع بائدة، لا يجد مخرج عظيم مثل المرحوم مصطفى العقاد من ينتج شريطا سينمائيا لتخليد تاريخ صلاح الدين الأيوبي الذي لا يستحيي أصحاب نفس الدولارات في التفاخر به والاعتزاز بالانتماء إليه...!!
إن تاريخنا لم يكتب كاملا ولم يرو كله، لكن كتابته سينمائيا قد تجدد علاقتنا بأنفسنا وبتاريخنا وبالعالم وبالإنسانية جمعاء.

لعبة التذكر والنسيان

تشكل السينما فنا تعبيريا مثاليا للاحتفال بذاكرة الإنسان والإنسانية جمعاء، وأداة علاجية مهمة للأفراد والجماعات في إطار لعبة تذكر الماضي ونسيانه أو تجاوزه من خلال فهمه وإعادة تأطيره، وربما إضفاء الطابع الإيجابي عليه، حتى وإن كان سلبيا في أساسه.
ذلك أن الاشتغال سينمائيا على موضوعات ذاتية أو جماعية حساسة يقدم نماذج فنية لرؤية الذات في ذوات الآخرين المتخيلين أو المستند في تخليهم على وقائع حقيقية. كذلك شأن الأفلام العديدة التي اشتغلت على موضوعات الحرب والاغتصاب والخيانة والقتل والاختفاء والسجن والنفي والاستعمار والتحرير... حيث تم تذكر الأحداث والوقائع وإعادة تأطيرها لتصبح ذاكرة منيرة ودروسا حقيقية لاستشراف المستقبل الفردي أو الجماعي (للأمة أو الشعب أو الإثنية..).
من ثمة، تكون السينما فنا تعبيرا يتفاعل معه الأفراد والجماعات لإعادة صياغة علاقتهم بذاتهم وبذاكرتهم وبماضيهم الجميل أو القبيح (من زاوية نظر معينة طبعا). كما تكون وسيلة للعلاج النفسي قصد الخروج من ضيق الأنساق التي يحشر فيها هذا الفرد، أو تلك الجماعة والدخول إلى رحابة الكون التي يعبر عنها الفن السابع بامتياز!
إن لعبة التذكر والنسيان هي لعبة العلاقة مع الماضي ومع الذات في أفق العيش المقبول في المستقبل، وهي لعبة إنسانية وفنية تتفوق فيها السينما في لحظاتها الكبيرة التي تحتفل فيها بحقيقة الإنسان.

بيت الحكمة



■أحمد القصوار

كتاب العدد

قراءة في رواية «حرمتان ومحرم»



■ د. سمر الديّوب

تعدُّ الروايةُ ديوانَ العربِ في عصرنا الحاليّ. وقد قضى الروائي صبحي فحماوي زمناً يراقب المشهدَ الإبداعيَّ العربي، ولبثَ طويلاً في عوالمِ الأدبِ العربيّ قديمه وحديثه، فكانت هذه الروايةُ وليدةَ مناخٍ ثقافيٍّ حار.

وتأتي أهميةُ هذهِ الروايةِ من قدرتها على الجمع بين الإبداعيِّ، والاجتماعيِّ، والوطنيِّ في الآن نفسه، فهي نصُّ إبداعيٌّ اجتماعيٌّ يتحدث عن حياةِ العربِ في فلسطين، ومدونة للوعيَ الوطنيِّ والقوميّ؛ إذ يشعر المتلقي بآلام الشعب العربيَ في فلسطين المحتلةِ، وبفداحةِ المأساةِ التي تعرضَ لها.

«تجدُ الفلسطينيَّ يتصرفُ بطريقةٍ مختلفة عن أيِّ عربيَّ آخر، تجدهُ يحبُّ ويكرهُ في نفسِ الوقتِ ويتشجع ويجبنُ معاً لدرجة الرعب، كما قال امرؤُ القيس مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبر معاً.... تجده جميلاً، وروحه مشوهة متفانياً في العمل وهو زاهدٌ في الحياة كلّها، لا يتأثرُ بنزفِ دم جرح عابر، ذلك لأنَّ حياته نازفة بالأعداءِ وَالأقاربِ والمعارفِ......» ص 162

ليست «حرمتان ومحرم» أصداءَ لأحداثٍ. إنها نص إبداعي ارتوى من خميرةِ الزمن، وتشبعَ بروح المجتمع، وأعلى شأنَ القيَم السامية. ونلحظ الاختلاف بدءاً بالعتبة النصية:

1- العتبةِ النصية: (حرمتان ومحرِم). تشيرُ هذه العتبةُ إلى ثقافةِ الروائيِّ، وتؤكد مفهومَ التمردِ على التقاليد، والمناداةِ بحريةِ المرأةِ، والتعامل معها بوصفها إنساناً قبلَ أي شيء. فثمةَ همٌّ أرقهُ، وثمة رغبة إبداعية في إخراج هذا الهمّ. فكان الهمُّ والكتابة فرسين لعربةٍ واحدة لديه.

2- الرؤية والرؤيا:

تحمل هذه الرواية نبوءات مستقبليةً، وثمةَ قصديّة وراء هذا التنبؤِ بمآل القضيةِ الفلسطينيةِ بوصفِها قضية مركزية عربية. إنه فلسطينيٌّ يُسأل عن القضية الفلسطينيةِ، أرَّقه الكفاحُ الفلسطيني، فوجدَ نفسه بوصفه كاتباً ومثقفاً يدورُ في هذا الفلكِ بخاصة بعد ظهور العملِ الفدائيِّ، ومعركةِ الكرامة.

وكأنما أصبحَ لديه كشفُ تنبؤيٌّ بأن ما يحدثُ لن يقتصرَ على المجالِ الذي تعيشهُ الشخصياتُ، بل سيتسع ويتسعُ، لذلك نرى أن رؤيته شموليةٌ أكثر منها تنبؤيةٌ، وهي نظرةٌ للأحداث التي تجري مع نظرةٍ أبعدَ إلى الأحداث التي يمكنُ أن تجري.

أثارت روايتهُ مجموعة تساؤلاتٍ: ما إشكال علاقةِ الروائيِّ بالواقع الوطني والسياسيِّ والاجتماعيِّ؟ وما مضمون الرواية؟ وما طابعها العام؟

لقد اهتمَّ بالخلفيةِ الاجتماعيةِ للمشكلةِ الفلسطينية، فعالجَها معالجةً اجتماعيةً، فالأسبابُ كامنة في المجتمع. وقد قدم رؤيته ورؤياه فيما يتعلقُ بالهمِّ الدينيّ، والمشكلات الاجتماعيةِ المتعلقةِ بالمرأةِ من خلال محورٍ واحدٍ هو القضية الفلسطينية.

فتصدَّر روايته إهداءٌ إلى أطفال غزَّة، وعالجَ مشكلاتِ المرأة من وجهة نظرِ الراوي، فقدَّم رؤياه فيما يتعلق بمشكلةِ تعدُّدِ الزوجاتِ، والظلم الذي يلحق بهنَّ من خلال سردِ قصةِ السائقِ الذي تزوج أربع نساء، ص71.

أتى سردُ القصة من خلالِ تداخلِها مع أحداثِ الروايةِ الأساسية، وزرعَ نظراتِه النقديةَ للمجتمع في ثنايا أحداث قصته. وقد أثارَ مشكلة المَحرم وآثاره، وقضيةِ حجابِ المرأة والبرقع، وصدمة المجتمع الجديد في علاقته بالمرأة.

وأظهر رؤيته لمجموعةِ قضايا متعلقة بالدين والمرأة مثل ارتباطِ سكانِ المكانِ الذي أقامت فيه المعلمتان بالصلاةِ، وإهمالَ أركانِ الإسلامِ الأخرِ ص9، والتعاملِ مع المرأةِ بوصفها جسداً مشتهى (انسترِي يا امرأة)، ورغبةِ المرأة في المساواةِ بالرجل ص 100، والظلمِ الاجتماعيّ الذي تتعرضُ له فثمةَ امرأةٌ عشيَقةٌ، وتعددُ زوجاتٍ، وثمة قيد مفروضٌ عليها مقابل حرية بلا حدود للرجل.

يسوِّغ الروائي للمرأةِ تصرفاتِها ، فـ «الكبَتُ يخرجُ الإنسان عن بساطتِه» ص 107

وبثَ رؤيته ورؤياه من خلالِ شخصياته: فـ «جوهرُ ديننا كاللؤلؤ، ولكنّ صلابة الأغلفة التي يغلفونه بها وخشونتها تكادُ تخنقُ أو تقتل اللؤلؤةَ غير القابلة للقتل، مهما حاولوا خنقها» ص 115.

أما التنبوءاتُ المستقبليةُ للقضيةِ الفلسطينية فهو يرى أن الإصرارَ على البقاءِ فعلُ مقاومةٍ، وهذا الفعلُ يزدادُ صلابة «صحيحٌ أننا نزداد فقراً، ونعاني شظف عيشٍ، ونقدمُ مزيداً مِن الشهداءِ ولكننا نزدادُ ثباتاً وصلابة ومقاومة وغداً يحلها ربنا». ص 207

مشكلةُ الفقر برأيه تحولت إلى إفقار، وخراب ديار، وخطف أعمار. كما وعى وضعَ المرأةِ الخصوصيَّ جداً في المجتمع، وكيفية أدائها وظيفتَها في ظلّ الاضطرابات السياسية نتيجة الاحتلال. وأوضاعُ المجتمع في فلسطين المحتلةِ مبثوثةٌ في فضاءاتِ الأرض، تعطي مؤشراً واحداً وهو أنه لا استقرارَ بدءاً بصنع القرار مروراً بإعادة البناءِ والإعمار.

والملاحظ أنه يتحدث عن شخصيتهِ بوصفه رجلاً وأديباً. فقد غرفَ من معاناته بوصفه إنساناً في زمانٍ معين، ومكان معين، وظروفٍ معينةٍ. وكأن همَّه الخاصّ يأبى إلا أن يطلّ ولو من نوافذَ صغيرةٍ. وما أكثرَ ما يتساءلُ: هل تسجنُ المرأةُ نفسها من جديدٍ في أقفاص الحبِّ والشوقِ الخيانةِ والغدر بعد أن سارت في خطواتٍ من التقدمِ الاجتماعيِّ؟!

3- المقولات الجمالية في الرواية
اعتمد الفحماوي على جانبين متكاملين هما: البناءُ الروائيُّ والخلفيةُ الجماليةُ للنصِّ الأدبيِّ. ودراسةُ البناء الروائيِّ تتيحُ لنا إمكان الكشفِ عن أسرارِ التأليفِ، والصياغة الكامنة وراء تناسقِ كيانِ الروايةِ، ومتانة تركيبه. ومن المعلوم أنَّ هذه الأسرارَ هي التي رسمت لأسلوبه حدودَه التي تميز إيقاعاته وموسيقاه الداخليةَ والخارجية. ويعني الحديثُ عن المثل الجماليةِ الكشفَ عن المثلِ الجماليةِ بمعنى أن فعل الكاتب يرتبط بإيصالِ رسالةٍ إلى القارئ تحمل في طياتها وجهةَ نظر إلى العالم، والوجود، والحياة الاجتماعية.
وأهمَ المقولات الجمالية
أ- الجميل: قدّمَ الروائي جسدَ المرأة جميلاً من خلالِ فكرةٍ مختلفة عن غيره من الروائيين. فبدلاً من أن يكونَ الجمالُ داعياً للتأمل والإبداع يحملُ حكمَ قيمةٍ أخلاقياً تحكمه إدانةٌ اجتماعيةٌ يتواطأ عليها الوجدان الجمعيُّ بصورةٍ أو بأخرى.
ب- الحب: مقولةٌ جماليةٌ تثبتُ اهتمامَ المرأةِ بحبِّ الوطنِ وحبِّ الرجل، وترتبطُ مقولة الحبِّ لديه بمفهوم وطنيٍّ وقوميٍّ وإنسانيّ. وثمة جرأة في تناول مفردات الحبّ وما يرتبط به ص 7.
ج- الهزل: التزمَ الفحماوي سبيلَ الأدب الجاد في تقديم قضايا المرأةِ والمجتمع، لكنه لوّنها بأسلوبٍ هزليٍ في بعضِ المواضعِ جعل أسلوبهُ شائقاً يثيرُ لدى القارئ رغبةً في الابتسامة.
د- الشاعري: مقولةٌ حاضرةٌ بقوةٍ في الروايةِ، جعلت القارئ يشاركُ مشاركةً وجدانيةً في مصائرِ الشخصياتِ وبخاصةٍ في المواقفِ العاطفيةِ التي تصورّها لقطاتٌ قويةٌ في إيحائها، وعفويتها. كما تحضرُ اللغةُ الشعريةُ بقوةٍ أيضاً مؤكدةً ثقافةَ الروائيِّ التي أظهرَت مبدعاً مثقفاً جمع في ذاكرتِه قديمَ الأدبِ العربيِّ وحديثه من امرىء القيس وزهيرِ بن أبي سلمى وأبي محجن الثقفي مروراً بتوفيق زيّاد ونزار قباني. «دوّت طلقة زائرةٌ من الشباك مخترقةً جسدها الطري، وسكنت قلبها الرضيع، طلقة نفذت إليها من النافذة اغتصبت روحها حيث سكنت، فسكنت الطفلة على درج مكتبها، وانكسرت الزنبقة على حضن أوراقها التي تعلّمها القراءة والكتابة»ص 10
وقد وظفَ العبارةَ الشعرية في الروايةِ فكتبَ ببساطةٍ وعفويةٍ، وعبَّر عن ذاتهِ التي تحتوي العالَم كلّه. فذاته ذاتٌ جماعيةٌ تبتعد عن الذاتيةِ الضيقةِ فيدخلُ في الخصوصياتِ العميقةِ للمجتمع، ويكتبُ عما يعبر عن المجتمع من خلال رؤيته، ورؤياه.
هـ- مقولة القبيح: حاضرةٌ حضورَ مقولةِ الجميلِ، وتشكل ظاهرةً نقديةً تثيرُ النفور تارةً والتشاؤم تارةً ثانية، والاحتجاجَ تارةً ثالثة. والشعور بالقبيح يسميه علماءُ الجمال الغضب الجماليَّ. فقد اشتدَّ صراعُ الفلسطينيين مع قوى الاحتلال، وصراعُ المرأةِ في المجتمع ص 178.
وكثيراً ما تكلمَ على القبيح في المجتمع وسخر من تناقضاتِه.
د- المشاركة في مخاطبة المتلقي: لم تقتصر طريقته في كتابةِ هذه الرواية على السردِ والوصفِ، والحوار. لقد حوّل نفسه من موضوعٍ إلى فاعلٍ ومنتجٍ. فلم تترجم شخصياتُه رؤيته الواقع الاجتماعي بل جعلها تحاورُه، وتطالبُه بتعديلِ مصيرها. لقد وُلِدت أفكارُ الشخصيات من خلال تشكيلها الفني ص 227. فطالبتهُ كل فتاةٍ بالزواج ممن أحبت. وبإبطالِ زواجها من أبي مهيوب «شخصياتي صارت هي الحقيقة، وأنا الوهم، ذلك لأنها ستحيا بعدي، وأنا سأموت مثلما عاشت الأهرامات وماتت فراعنتها». ص 234 وترك القارئ في النهايةِ يتفاوض مع شخصياتِه ويقررُ النهاية ص 234.
يمتلك أدبُ الفحماوي خصوصيةً تستحق البحثَ والتحليلَ، وتأتي أهميةُ هذه الرواية من المعالجةِ الفنيةِ للموضوع لا من الموضوع نفسهِ، انطلق من التحليلِ الاجتماعيِّ للمشكلةِ، ولم ينطلق من الأفكارِ التي يحملها عنها. فأرخ للأحداثِ في الأرضِ الفلسطينيةِ من خلالِ شخصياتٍ روائيةٍ مقنعةٍ، والإقناعُ أول طرقِ التغيير. ونجاحُ الروايةِ مرتبطٌ بقدرتِها على التغيير.
وقد حققت الانسجام العضويِّ بين مستويين من الحياة: المستوى الشخصي والمستوى الاجتماعيِّ.
فغدا واضحاً أن الموضوعَ الوطني هو الأبرزُ في روايته.





سلمان رشدي لعنة أدبية


عبد الغني بومعزة

*****

- أنا روائي وما أريد القيام به هو العودة إلى عملي الحقيقي / سلمان رشدي -

[1]

.. آخر شيء يرغب سلمان رشدي القيام به في حياته المهدّدة بالموت هي العودة لعمله الحقيقي الذّي يبدع فيه ويجد متعة في القيام به إلاّ وهي الكتابة، كاتب مثير للجدل عاش وقتا طويلا متخفيّا تحت طائلة القتل (أنا كاتب وكلّ ما ارغب فيه هو العودة لعملي الحقيقي الذّي أتقنه)، قالها لوكيل أعماله البريطاني ((andrew wailly))، قال (أريد كتابة الخيالي، لهذا أصبحت كاتبا وهذا ما ارغب فيه وأحي من أجله، منذ فترة طويلة وأنا أقوم بهذا العمل ولم اشعر البتة باللاجدوى منه)، ولقد وجد صاحب مؤلف «آيات شيطانية» و«أطفال منتصف اللّيل» و«العار» وغيرها من المؤلّفات المترجمة لعشرات اللّغات نفسه مرّة أخرى تحت خطّ النّار بعدما أدلى بدلوه في الفيلم الأمريكي<<براءة المسلمين/ innocence of muslims >> عندما قال بان الفيلم دون المستوى الفني!!، تدخلت المؤسّسة الدّينية الإيرانيّة المعروفة ب«15 خورداد» وهي ذاتها المؤسّسة التّي عرضت 500 ألف دولار أمريكي لاغتياله، هذه المرّة رفعت العرض وجعلته 3.3 مليون دولار من أجل رأس الرّجل الأكثر استفزازا للمسلمين والإسلاميين في العالم، وفي هذا السّياق صرح ((آية الله حسن سانائي)) رئيس المؤسّسة (مادامت لم تنفذ الفتوى التّاريخية للخميني بقتل المرتد سلمان رشدي سيبقى التطاول على الإسلام والنّبي الأكرم والأشرف قائما وأكبر دليل على هذا هو الفيلم المسيء للإسلام والمسلمين)، ثمّ (لقد أصدر الأمر لقتل سلمان رشدي من اجل استئصال جذور المؤامرة التّي تحاك ضدّ الإسلام وأظنّه الوقت المناسب لتنفيذ هذا الأمر)، وفي نفس الوقت وللمفارقة الكبرى تصدر هذه الأيّام مذكّرات سلمان رشدي التي تحمل عنوان ((جوزيف انطون، مذكراتي/ joseph an-ton)) يحكي فيه الكاتب هندي المنشأ حياته تحت تهديد الفتوى وكيف عاش متخفيّا تحت حراسة الشرطة المشدّدة وكيف أن حياته تأثّرت كثيرا بهذه العزلة، اليوم نقوم بترجمة هذا النّص النّادر والمختار من كتابه الأخير بعد الاختفاء ((جوزيف انطون، مذكراتي)) هي نفسها اللّعنة التي يظنّ رشدي انها تعيش أيّامها الأخيرة وهو يكتب هذه السّطور، لا احد يعرف ما ستكون عليه حياته بعد ظهوره العلني، لكن ما هو مهم أن سلمان رشدي مازال محافظا على براعته الكتابيّة ولم ينقص منها شيء كالغوص في أعماق الأزمات النّفسيّة التّي عاشها لسنوات إلي حدّ انه فكّر في الانتحار ومرّة أخرى قال انه فكّر في الهرب إلى عالم لا يعيش فيه المتطرفون..

[2]

..((نعيش في عصر التّفسيرات لكن بالمقابل أصبح فهمنا لما يدور حولنا صعبا وإن لم اقل مستحيلا، افتحوا جرائدكم وشغلوا الرّاديو والتّلفزيون،ستجدون أنفسكم غارقين في حشو كلامي لمتخصّصين يطلبون منك تغيير رأيك في موضوع ما لديك وجهة رأي مختلفة تماما، وقبل هذا هل تعلمون؟، يقدّم العلم عشرة تفسيرات في الدّقيقة بينما الدّين يعتبر أنّه يملك الإجابة المطلقة، تمرّ الأيّام وفي الخلفيّة نجد الكبار يتوبون عن أخطائهم،تشوّ هاتهم الدّاخليّة وأكاذيبهم، لذا أفضّل تسميّتهم ب ((أساتذة الواقع والحقيقة))، استعير عبارة((saul bellow)) عندما كتب عنهم (انهم في كلّ مكان)، فتدريس الواقع على ما أظن هو أكثر الصّناعات ازدهارا في عصرنا،فالمكتبات مليئة بالمراجع والمؤلفات الوثائقيّة وهذا لأننا فقدنا إيماننا في أحلامنا، نظنّ أن الوقائع هي الحقيقة،بينما في الحقيقة كتب الخيال والإبداع هي الأكثر شعبيّة لدى النّاس، لكن للأسف معظمها وليس كلّها محشوّة بالهراء، في حياتنا الخاصة ندفع مقابل الجّلوس في مواجهة رجال ونساء «حكماء»، نبحث عندهم عن تفسيرات لضعفنا وهشاشتنا، فوضانا الدّاخلية وأحزاننا، لكن لا ندفع لأحد ليساعدنا على فهم أفراحنا وسعادتنا، لماذا؟، ببساطة لأننا بإمكاننا شرحها، أو من الأفضل قول بانّ السّعادة لا تحتاج لشرح أو تفسير،فقط الضّيق والشّعور باللاجدوى تتطلب حكيم ليخفف عنا حالة الثّبور التّي نعيشها، كنت دائما أقول واكتب أن العلاقة بين الأعمال الفنيّة والمفسرّين غامضة جدّا، فنقول الكاتب الكبير يحتاج لناقد كبير وأمثلة أخرى من هذا القبيل، أفكّر في ((william faulkner)) و((malcom cawlley))، حيث نقد العمل الإبداعي أيّ كان يبدو عمليّة أساسيّة، تخيّلوا كيف ستكون السّرياليّة دون ((André Breton))، في نفس الوقت شيء ما في فعل الإبداع يقاوم الشّرح والتّفسير،شيء ما في طباع الفنانين المبدعين يدفعهم للخوف من إعطاء تفسيرات شديدة الحماسة، منذ سنوات شاركت في ملتقى أدبي في ألمانيا حيث صدمت مجموعة من الكتّاب الانجليز الفوضويين، منهم ((Ian McEwan)) و((James Fen-ton)) و((Caryl Phillips)) الجمهور الحاضر عندما قالوا بان الأبحاث التي قاموا بها والتّي أخذت منهم وقتا وجهدا لم تكن ذات جدوى وفائدة!، في ذلك الوقت سالت نفسي إن كنا نحن الكتّاب نقول الحقيقة أو الأمر يتعلق بموقف دفاعي، اليوم أصارحكم القول أجد في مديح المعلقين وما شابههم يسبّب لي حرجا كبيرا لذا أفضّل قراءة أعمالي التّي تعبّر عني وعن أفكاري، ومثل الكثير من الكتّاب أملي هو إهداء حكاية تدفع الآخرين لنقاشها، أن أبقى في الظلّ بينما كتابي هو الضّوء، لكن اليوم، إذا أراد كاتب ما إصدار عمله فيطلب منه وهذا ما أراه مستهجنا أن يعلّق عليها ويمتدحها، كلّ كاتب مع الوقت يخالجه شعور بالخوف من صوته وهو يكرّر بلا كلل للصحافيين من دول شتى تفسيرات حفظها عن ظهر قلب، في المحصلّة، إذا استمرّت هذه العمليّة ولوقت طويل سنصبح غرباء لإبداعنا ومؤلفاتنا))..

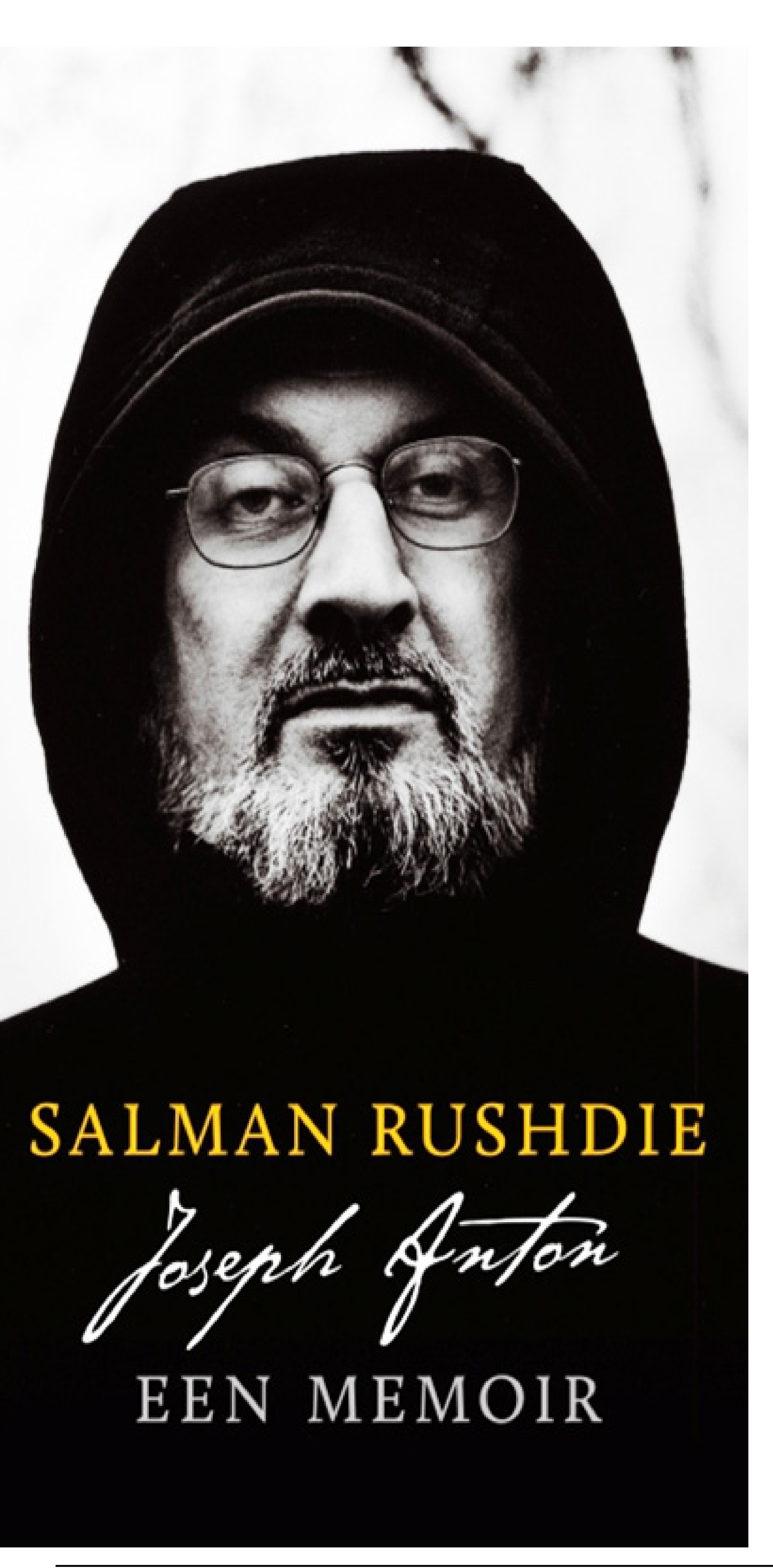
[3]

..)) فيما يخصّني هذا الميل للهرب من التّفسيرات زاد من حدّته الجّدل الكبير الذّي أثير عند صدور ((آيات شيطانية))، يبدو لي أن أيّ كاتب سيجد نفسه كما حدث لي مطالب بالدّفاع عن نفسه وعن مؤلفه مقدّما تبريرات تفاصيل شتّى في مواجهة مواقف كثيرة منها جامد ومعاد ومؤسّس على الجّهل، حيث تتمّ قراءة بعض المقتطفات من هذا النّص مع العلم انها مقاطع مقصودة ومختارة بعناية لاختلاق أزمة لا علاقة لها بالكتاب،أو ترجمة متحيّزة أو قراءة من خلال المرآة المشوّهة للمساس بالدّين ،هذه <<الحقائق>> و<<الادّعاءات>> على<<الثقافة>>، هذه الكلمة كثيرا ما أسيئ لها والتّي لا تحتمل هذا لأنّها ببساطة <<حسّاسة>> كما هي بالنسبة لي،في اعتقاد الكثير من القرّاء بما فيهم المسلمين هذه الافتراضات والأحكام المسبّقة جعلت من الكتاب ومؤلفه كيانات لا تستحق دراسات جادة،لم يكن ضروريا قراءة << آيات شيطانيّة>> للحصول على رأي ما بما أن حفل التّفسيرات الغاضبة متاح ومتيسّر للجّميع ويضمن حكما مسبّقا بأنّه لا شيء في جعبة الكاتب، <<ما الجّدوى من السّير في الحضيض لمعرفة ما يوجد بداخله>>، هذا ما كتبه احد النّقاد واعتقد انه لم يقرا الكتاب، نعم، لم يكن ضروريا القلق حول الكاتب بما أن ذاتها الأصوات المدعاة للصمم وعندما أقول هذا فانا اقصد أصوات الجّميع بدون استثناء، كلّها تقول وتخبر الجّميع كم هو رخيص هذا الكاتب، ولمقاومة هذه الهجمة الشّرسة كنت مطالبا وإن كنت أفضّل كتابة محكوم عليّ تكرار ولمئات المرّات حسب وجهة رأيي ما يحمله كتابي، وشرح لماذا كتبته بهذه الطريقة وليس بطريقة أخرى أو بهذا الأسلوب، وإذا أخذنا بعين الاعتبار كلّ هذا فانا مجبر أيضا وبشكل ما شرح لهم إن كنت مجبرا على كتابته، بينما لو امتنعت عن الردّ أو ما شابه ذلك كان يمكن أن يكون الأمر أسهل بكثير للجّميع، وشعرت كثيرا من الأحيان بأنني كنت مطالبا بتقديم إشعار في قالب تفسيرات مقنعة من<<سلمان رشدي>>، بدلا من هذا كان يمكن لهم مناقشة الموضوع والأفكار والشّخصيات والمشاعر واللّغة والشّكل والنّغمة، هذه أشياء تهمّ الجّميع، لكنني وجدت نفسي وفي وضع صعب

ابرّر حقي في أن اكتب،<<لقد فعل ذلك عن قصد وعمد>>، قال النّاس، <<كان يعرف ما يقوم به>>، لم يكن يهم المحتوى أحد أو إن كان الموضوع يدفعهم للخوض لنقاش قضية ما، لا أكثر،كنت مجبرا على تقديم توضيحات كنت في غنى عنها، هي توضيحات مرهقة ودون ذات جدوى، بصراحة هذا الموضوع لم يكن يشعرني بالارتياح ولم يكن مسليا، ظروف استثنائية وضعتني في موقف لا احسد عليه، حيث وجدت نفسي مدفوعا لفعل ما يناقض أفكاري وآرائي ككاتب، اقصد، أي كاتب يحترم نفسه لا يقبل القيام بما فعلته:
محاولة فرض قراءتي الخاصة لعملي الأدبي على الآخرين، يحدّد أو يصف معانيه، أعلن عن نواياي أو اشرحها عن كلّ فقرة أو كلّ صورة خلافيّة، إثبات أن الكتاب بريء، وله ما يبرّره، أخلاقي، وأيضا وهذا مهم انه كتاب جيّد، من يدري، في مواجهة هجوم عالميّ مطالب أنا لإثبات للجّميع بأنّه ظالم، غير صحيح، ليس له ما يبرّره، غير شرعيّ، لا أخلاقي وشائن))..

[4]

..((اعتقدت دائما ومازلت اعتقد بان واحدة من أفراح الأدب الكبيرة وهي بالطبع أفراح كثيرة أن نترك القارئ بيتمّ الكتاب، يجب على كلّ قراءة للنّصّ أن تكون مختلفة مما يجلب القارئ إلى المغامرة، ورغم ذلك وهذا من المضحكات فانا عبر المقالات المتتالية والحوارات العديدة من حاول إنقاذ روايتي من النّقاد بقول <<هذا المقطع يعني كذا>>، و<<وينبغي قراءة هذا الجّزء بهذا الشّكل>>، حتى اليوم، خمسة وعشرين سنة من بعد كتابة <<آيات شيطانيّة>> مازالوا يطالبونني بتقديم كشف حساب،الدّوافع التّي دفعتني لكتابة هذا الكتاب، يوم بعد يوم،كتابة هذا النّصّ هو الإجابة الحقيقيّة <<لا أتذكر>> مازال غير كاف وغير مرض، لذلك وضعت إجاباتي الصغيرة التّي ترضي بعض المحققين، أما الآخرين فهم بالمجمل غير قادرين على استيعاب أيّ شرح، لكن هذا يسبّب لي زيادة في الاضطراب، لا اخفي عليكم فانا أيضا أصبحت أستاذا في الواقع، أي انقياد أحمق هذا دفعني للسّقوط في فخّ شرح شخصياتي ودوافعي، وأيّ حماسة هذه جعلتني أتحدّث عن أفكاري ونقيضها، أيّ كتاب ومؤلف هذا يحتفظ بهالة الغموض عندما يسلّط الكاتب الأضواء على أصوله، معانيه وزاياه الأكثر عتمة؟،ألا يستطيع هذا الكاتب السّكوت و يترك كتبه تتكلّم عن نفسها أو بالأصح تدافع عن محتواها؟، حسنا لقد حان الوقت، اقصد، والآن بعد أن هدأت العاصفة، ربما ستعرف <<آيات شيطانية>> معنى السّلام أو الحياة العاديّة، هذه الحياة التي لطالما حرمت منها، ربما الناس سيقرؤونه مثل أيّ كتاب، متأكّد بان هناك من سيكرهونه وآخرون لن يقدّروه والبعض الآخر غير مبال إطلاقا به وبعد ذلك سيكون هناك من سيحبّونه ولو قليلا، هكذا تعيش الكتب في العالم، وإذا قدر لكتابي أن يعيش في سكينة وسلام فهذا يعني بانه لم يكن من الجدوى القتال))..





عتبات «بنات الرياض» لرجاء الصانع ومسألة التلقّي



د. فوزي الزمرلي - تونس

تمهيد:

إنّ سرعة انتشار رواية «بنات الرياض»1 التي ألّفتها الفتاة السعوديّة رجاء الصانع وإقدام بعضهم على مراوغة الرقابة بتصويرها وبيعها خلسة في السعوديّة وحرص بعضهم الآخر على نشرها بصورة غير قانونيّة على شبكة الأنترنيت وغزارة المقالات التي نوّهت بها أو أدانتها وكثرة الدعوات التي تلقّتها المؤلّفة لتقديم شهادات عن تجربتها الروائيّة الأولى تثير أسئلة كثيرة عن العوامل التي جعلت تلك الرواية تحظى بما لم تحظ به نصوص عدد غير قليل من أعلام الرواية العربيّة2.

وليس مرجع ذلك -فيما نقدّر- جنس المؤلّفة أو جنسيّتها أو موضوع روايتها. فالمرأة العربيّة أسهمت في الحركة الروائيّة منذ عدّة عقود بأعمال تنوّعت أشكالها الفنيّة وقضاياها تنوّعا. وكان للأديبات السعوديّات دور في إثراء الحركة الروائيّة في بلدهنّ قبل صدور رواية «بنات الرياض» بعدّة سنوات. فسميرة خاشقجي نشرت سنة 1963 روايتها الأولى تحت عنوان «بريق عينيك»، ثم واصلت تجربتها الروائيّة طوال عقد كامل أصدرت خلاله ست روايات أخرى3. وقد كان للروائيّة السعوديّة رجاء عالم –على وجه الخصوص- دور أساسيّ في تطوير الرواية النسائيّة بالسعوديّة وتحقيق إضافة نوعيّة وكميّة إلى مدوّنة الرواية العربيّة، بفضل تميّز أشكال أعمالها الروائيّة وطبيعة موضوعاتها4.

ولا يمكن أن يكون موضوع رواية «بنات الرياض» هو الذي لفت إليها الانتباه بكلّ تلك السرعة، نظرا إلى أنّ قضاياها لم تكن أكثر إثارة من قضايا بعض الروايات السعوديّة التي ظهرت قبلها5. ويكفينا دليلا على ذلك ثلاثيّة تُركي الحمد الموسومة بـ«أطياف الأزقّة المهجورة». تلك الرواية التي أفصحت -منذ نهاية تسعينات القرن الماضي- عمّا «كان مسكوتا عنه، سواء كان سياسيّا أو اجتماعيّا أو دينيّا»6، مظهرة بذلك جرأتها على المجاهرة بما ظلّ القصّاصون السعوديّون «يلمّحون إليه دون تصريح ويشيرون إليه من خلال لُعب سرديّة بدت غير قادرة على تحقيق اختراق نوعيّ»7 شبيه بما حقّقته تلك الثلاثيّة. ولا جدال في أنّ جلّ الروايات النسائيّة في العالم العربي قد دارت في فلك قضايا الأنوثة ومشاكلها منذ عدّة عقود وكشفت عن نظرة مخصوصة إلى منزلة الأنثى وعلاقاتها بمجتمعها وتمرّدت على الرقابة الذاتيّة والرقابة الرسميّة تمرّدا8.

ونحن لا نهدف بهذا الكلام إلى نفي دور جنس المؤلّفة وجنسيّتها وقضايا متنها الروائيّ في تحقيق الرواج الذي حظيت به روايتها نفيا قاطعا، وإنّما نزعم أنّ العنصر الرئيسيّ الذي تميّزت به تلك الرواية تميّزا لفت إليها أنظار القرّاء وأثار عليها حملة عدائيّة وغذّى موجة التنويه بها وأغرى المترجمين بنقلها إلى لغات أجنبيّة عديدة هو جانبها الشكليّ. ذلك أنّ تلك الرواية تميّزت بكثافة النصوص المصاحبة التي حفّت بمتنها السرديّ وثراء العلاقات التي نسجتها معه نسجا خفيّا شفّ من ناحية عن أنّها تمثّل عتبات لا غنى عنها لمن يروم الوقوف على دلالاتها وفحص خصائصها الأجناسيّة والفوز بلبّ خطابها وإدراك أنّ صورة المتلقّي قد أثّرت في تشكيل ذلك الخطاب تأثيرا وأبان من ناحية أخرى عن أنّ تلك العتبات قد اخترقت الحدود التي تسيّجها اختراقا أحالها إلى ركن أساسيّ من الأركان التي نهضت عليها بنية الرواية ودلالاتها.

1- المحتوى السرديّ والتلقّي:

انخرطت رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع في تيّار الرواية النسائيّة بكشفها عن منزلة الفتاة السعوديّة المثقّفة في مجتمعها وبلورة موقفها من نظرة الرجل إليها وإعرابها عن توقها إلى تخليص ذلك المجتمع من أسر العقليّات المتحجّرة وشتّى ألوان الكبت المستبدّة به. ورغم أنّ تلك الرواية قد تعلّقت بهموم فتيات سعوديّات اختلفن إلى معاهد عصريّة وانفتحن على العالم الغربيّ بواسطة القنوات التلفزيّة الفضائيّة وشبكات الأنترنات ووجدن مجالا لمجاورة الشبّان السعوديّين في بعض المؤسسات العلميّة وتمكّن قسم منهنّ من زيارة ديار الغرب للدراسة أو للسياحة، فإنّ أولئك الفتيات لم يجاهرن بتمرّدهنّ المطلق على القوانين الاجتماعيّة التي تتحكّم في مجتمعهنّ ولم يرفعن راية التحرّر التامّ تحدّيا لسلطة الرجل ولم يتّخذن الحديث عن الجسد أداة تنديد بقهر الرجل للمرأة وإعلانا عن تغيّر علاقاتهنّ به. فما تعلّقت به آمال الشخصيّات النسائيّة الرئيسيّة في ذلك العالم الروائيّ هو تغيير نظرة الرجل إلى المرأة في مجتمعهنّ والاعتراف بعاطفة الحبّ حتّى يتسنّى للفتاة السعوديّة الاقتران بالشابّ الذي تحبّه فتستقرّ حياتها العاطفيّة وحياتها الاجتماعيّة9.

ومن أجل ذلك نزعم أنّ طرافة رواية «بنات الرياض» وأسباب تنويه بعضهم بها وثورة بعضهم الآخر عليها ليست ناجمة عن قضاياها، بما أنّ تلك المسائل قد طرحت في المجتمع السعوديّ قبل ظهور تلك الرواية «ومازالت تطرح في سياقات مختلفة أدبيّة وغير أدبيّة دون أن تثير مثل هذه الضجّة التي أثارتها الرواية»10.

ورغم أنّنا نجد في بعض محتويات الرواية ما يبرّر نقمة طائفة من القرّاء السعوديّين بالذّات على المؤلّفة وتهجّمهم عليها11، فإنّ تلك المحتويات لا تبرّر تنويه مجموعة من النقّاد بتلك الرواية واحتفاء عدد من المؤسّسات الثقافيّة في منطقة الخليج العربيّ وغيرها من المناطق بمؤلّفتها ورفعهم من منزلتها وإقدام دور نشر أجنبيّة عديدة على ترجمتها. ويتجلّى من بعض المقالات الصحفيّة أنّ محتوى الفصل الثاني المتعلق بالحفل الذي أعدّته ثلاث شخصيّات نسائيّة رئيسيّة قُبيل زفاف صديقتهنّ قمرة كان من الأسباب التي أثارت حقد طائفة من القرّاء السعوديّين على المؤلّفة. فقد أرادت كلّ من مشاعل الملقّبة بـ«ميشيل» -لأنّ أمّها أمريكيّة- ولميس وسديم إقامة ما يشبه «الباتشلوريت بارتي» (Bachelorette party) التي يقيمونها للعروس في الغرب قبل زفافها»12. ولهذا تنكّرت مشاعل في ثياب شاب واحتالت لتقود السيارة التي نقلت عليها رفيقاتها إلى السوق، حيث «اشترين شِيَشًا بعددهنّ واختارت كلّ منهنّ مذاق المعسّل الذي تفضّله»13. وخلال تلك الليلة أسرفن في الرقص ولعب الورق والتدخين و«تشاركت لميس مع ميشيل [...] في شرب زجاجة الشامبين الغالية التي أخذتها الأخيرة من خزانة والدها للمشروبات الخاصّة بالمناسبات الهامّة»14. وقد أبانت الرواية عن أنّ والد مشاعل هو الذي أطلعها على الكثير من أنواع المشروبات الكحوليّة وعلّمها أنواع المأكولات التي ينبغي أن تقدّمها له مع كلّ صنف من أصنافها ودعاها في بعض المناسبات إلى مشاركته الشرب15.

وقد أشار الناقد صالح الغامدي إلى سبب آخر من أسباب تهجّم السعوديين على المؤلفة بذهابه إلى أنّ «ربط مدينة الرياض بأحداث وشخوص أقلّ ما توصف به أنّها صادمة أو على الأقلّ غير عاديّة بدا أمرا غير مقبول لدى كثير من القرّاء»16. ودعم سعود الهذلول تلك الملاحظة بإشارته إلى أنّ «المجتمع تحفّظ على الرواية ورفضها -في الغالب- بسبب ما فيها من تجاوزات يرفضها الناس»17.

ومن هنا نقدّر أنّ كشف الرواية عن علاقة الشخصيّات النسائيّة بأم نوري كان من أسباب ثورة طائفة من القرّاء على المؤلّفة. ذلك أنّ الرواية أبرزت أنّ زوج تلك المرأة التي تقيم بجوار منزل أبي سديم قد طلقها عندما لاحظ شذوذ ابنه منها وسخريّة الناس من عائلته فثارت على نظرة المجتمع إلى مأساتها ودعت نفسها «بأنّ نوير عمدا»18. وبما أنّ سديم فقدت والدتها في طور طفولتها، فإنّها تقرّبت من تلك المرأة الكويتيّة واعتبرتها بمثابة أمّ لها وصحبت رفيقاتها إلى منزلها في طور شبابها. ومن ثمّ «صار منزلها المكان الأنسب دوما لممارسة الحريّة التي يعجزن عن ممارستها في منزل أيّ منهنّ. وقد كان بيت أمّ نوير المكان الآمن للعشاق»19.

وبما أنّ الرّواية احتفلت بتزمّت المجتمع السعودي وتناقضاته الصارخة20 وأشارت إلى اختلال موازين رجال الشرطة في معاملة المواطنين21 ودلّت مواقف شخصيّاتها النسائيّة الرئيسيّة من الرجال على تنويههنّ الصريح بنظافة الحجازيّين وأناقتهم وميلهنّ إلى تفضيلهم على أبناء الرياض تفضيلا مطلقا22، فإنّ ذلك قد تسبّب -دون ريب- في تغذية موجة الإدانة التي انهالت على مؤلّفة «بنات الرياض»، حسب ما تضمّنته عدّة مقلات صحفيّة.

والحقّ أنّ ثورة فئة من القرّاء على المؤلّفة لتحاملها على المجتمع السعوديّ تثير استغرابنا، نظرا إلى أنّ الميثاق الروائيّ الذي عقدته مع قرّائها يحمل -بالضرورة- على إنماء نصّها السرديّ إلى الحكي التخييليّ المتعلّق بشخصيّات ورقيّة، مهما كانت إحالات ذلك النصّ على مناطق جغرافيّة معيّنة وإشاراته إلى أسماء شخصيّات حقيقيّة. ولهذا، فإنّنا نزعم أنّ ضعف حظّ الأدب السرديّ الحديث القائم على التخييل في المعاهد الثانويّة والكليّات بمنطقة الخليج العربي بصورة خاصّة وإهمال مسألة الشعريّة وما يتّصل بها من علاقات نصيّة متعالية قد تسبّبا في جعل طائفة من قرّاء رواية «بنات الرياض» في تلك الربوع يتقبّلونها باعتبارها نصّا تسجيليّا لأحداث دارت رحاها بين شخصيّات حقيقيّة. وقد اضطلعت المؤلّفة نفسها بدور رئيسيّ في إغراء مواطنيها بالنظر إلى نصّها من تلك الزاوية بالذّات وإيهامهم بانتمائه إلى الحكي الحقيقيّ لتحقّق مقصدا من مقاصدها الأساسيّة فسلّم بذلك من كان منهم حديث العهد بالفنون السرديّة التخييليّة واختلط الأمر على بعض نقّادها أيضا. ويبدو أنّ نزعة تقبّل الأعمال التخييليّة باعتبارها تسجيلا للواقع نزعة شائعة لدى قسم كبير من القرّاء في تلك المنطقة حسب ما أثبت ذلك الناقد السعودي حسين النعمي بقوله: «لا مجال في نظر المجتمع المحافظ إلى إمكانيّة افتراض الخيال أو افتراض أنّ الأعمال الأدبيّة السرديّة على وجه الخصوص هي نصوص موازية للواقع أكثر من كونها تصويرا آليّا للواقع»23.

وإن كنّا نسلّم بأنّ إلمام المؤلّفة بآفاق انتظار قسم كبير من القراء الخليجيّين الأجناسيّة قد ساعدها على إغرائهم بتقبّل رواية «بنات الرياض» باعتبارها نصّا

سرديًا منتميا إلى الحكي الحقيقيّ، فإنّ توصّلها إلى إرباك بعض نقّادها يكشف عن أنّها شكّلت عتبات رواياتها تشكيلا مخصوصا لترسم الخطّة الكفيلة بتحقيق مقاصدها الرئيسيّة.

-2 أثر المصاحبات النصيّة في التلقّي:

إنّ مختلف مواقف الإدانة والتنويه ليست ناجمة عن محتويات المتن السرديّ وخصائصه الفنّيّة بقدر ما هي ناجمة عن الجهاز النصّيّ الحافّ به، ومن ثمّ يثبت أنّ النصوص المصاحبة التي شكّلت عتبات الرواية قد اجتازت حدودها التقليديّة واضطلعت بوظائف متنوّعة أفضت إلى إثراء خطاب الرواية ودعمه. ولعلّ إيمان المؤلّفة بأهميّة القضايا التي تعلّقت بها روايتها وشعورها بخطورة العقبات التي تعرقل جهودها لتغيير الجوانب التي تعتبرها سلبيّة في مجتمعها وخوفها من إعراض القرّاء عن نصّها السردي ووقوفها على منزلة الجنس الروائي في المجتمعات العربيّة التي تهيمن عليها الثقافة التقليديّة قد جعلتها تحيط متنها السرديّ بجهاز نصّيّ متنوّع العناصر لتحمل القرّاء على تقبّله من الزاوية التي تفضّلها هي، توقا منها إلى تحقيق مقاصدها الجماليّة والدلاليّة في الآن نفسه.

فقد وسمت رجاء الصانع روايتها بـ«بنات الرياض» وأثبتت إهداءً بإمضاء «بنت الرياض» نصّه «إلى عينيّ الاثنتين... أمّي... وأختي رشا وجميع صديقاتي»24 وخصّصت صفحة لدعوة مستعملي الأنترنات السعوديّين للاشتراك في قائمة مراسلات «سيرة وانفضحت» التي تشرف عليها هي، ذاكرة العناوين الإلكترونيّة التي ينبغي اعتمادها للاشتراك أو لإلغاء الاشتراك أو لمراسلة المشرفة على المجموعة.25 ومن هنا يتجلّى أنّها أشارت إلى أنّ نصّها السرديّ متعلّق بحيوات شخصيّات حقيقيّة في مدينة سعوديّة معيّنة ودلّت على نفسها بإثبات اسمها الحقيقيّ على صفحة الغلاف وكنيتها الكاشفة عن علاقاتها بالشخصيّات لتوهم بانتماء حكيها إلى الحكي الحقيقيّ.

غير أنّها عقدت مع قرّائها ميثاقا روائيًا على صفحة الغلاف ودلّت -في الحقيقة- على عنوان إلكتروني افتراضيّ وذكرت في هامش الصفحة التمهيديّة أنّ «أيّ تشابه بين أبطال (الرواية) وأحداثها والواقع هو تشابه مقصود»26، مؤكدة بذلك انتماء نصّها إلى نصوص الحكي التخييليّ. وقد قسّمت كتابها إلى خمسين فصلا على شكل رسائل إلكترونيّة وتظاهرت بإثبات باعث الرسالة ومتقبّلها على رأس كل فصل من الفصول وضبطت تاريخ إصدارها وحدّدت موضوعها. كما أنّها دعمت -منذ الفصل الأوّل- صلة قضاياها بالواقع بقولها «سأكتب عن صديقاتي»27، ثمّ وضعت مقدّمة لكلّ «رسالة إلكترونيّة» زاعمة في ثناياها أنّها تتوجّه إلى مراسليها بصورة مباشرة لتردّ على بعض مواقفهم أو لتطلعهم على جوانب معيّنة متعلّقة بحياتها الخاصّة أو بمواقفها منهم28. وقد عمدت -فضلا عن ذلك- إلى استهلال كلّ فصل من تلك الفصول بشاهد خاصّ يخدم غرضا من أغراضها، ثمّ ذيّلت كلّ ذلك بنصّ عنوانه «بيني وبينكم» توجّهت به إلى قرّائها بصورة مباشرة لتمعن في إيهامهم بحقيقة وجود الشخصيّات التي تحدّثت عنها ومتانة علاقاتها بها. ولئن زعمت أنّ بعض مراسليها قد اقترحوا عليها نشر تلك «الإيمايلات» باعتبارها رواية، فإنّها أظهرت تحرّجها من الانخراط في ذلك الميثاق -الذي أثبتته في الواقع على صفحة الغلاف- مدّعية أنّ الكتاب الذي نشرته ليس سوى جمع لتلك الرسائل الإلكترونيّة التي كتبتها.

وهكذا طغت النصوص المصاحبة التي زعمت فيها المؤلّفة أنّ الأحداث التي تعرّضت لها في نصّها السرديّ والشخصيّات التي اضطلعت بها حقيقيّة فعلا وغمرت الثغرات التي تطعن في ذلك الزعم وكادت تحجب عن بعض النقّاد قيمة الميثاق الروائيّ الصريح الذي عقدته مع قرّائها وتصرفهم عن ضرورة تقبّل نصّها من تلك الزاوية والانتباه إلى العناصر الأجناسيّة المختلفة التي تثبت انتماءه إلى الحكي التخييليّ. وإن كانت تلك الخطّة قد أثرت رواية «بنات الرياض» أجناسيًا ودلّت على أهميّة منزعها التحديثيّ، فإنّها لفتت إليها الانتباه بصورة ولّدت نقمة بعضهم عليها وتنويه بعضهم الآخر بها، ممّا حقّق لها كلّ ذلك الرواج الذي أشرنا إليه.

ولمّا كانت المصاحبات النصّيّة ذات علاقات متشعّبة بالمتون السرديّة المتعلّقة بها، فإنّها تمثّل أهمّ العتبات المنفتحة عليها، نظرا إلى أنّها «تسوق إلى القرّاء معلومات شتّى، تكيّف إن قليلا وإن كثيرا عمليّة التلقّي»29. ولا جدال في أنّ عزل متن «بنات الرياض» السرديّ عن الجهاز النصّيّ المصاحب الحافّ به قد تحكّم في الأصوات التي ندّدت بإقدام المؤلّفة على طرق قضايا معيّنة وحمل بعض نقّادها على الطعن في قيمتها الإبداعيّة وطمس ركن أساسيّ من أركان شعريّة روايتها. أمّا غفلة بعض القرّاء عن ميل المؤلّفة إلى مراوغتهم في النصوص المصاحبة لتحقيق مقاصدها وقلّة اعتناء بعضهم الآخر بفحص تلك النصوص وزهد طائفة كبيرة من النقّاد في الوقوف على قيمة العلاقة النصّيّة المصاحبة وصلتها بشعريّة (Poétique) الرواية، فإنّها أثّرت في عمليّة التقبّل تأثيرا.

ونحن نقدّر أنّ صورة المتلقّي التي استحضرتها المؤلّفة هي التي جعلتها تمعن في الإيهام بأنّ محتوى نصّها السرديّ متعلّق بحيوات أشخاص سعوديّين حقيقيّين. ذلك أنّها تتوق -حسب ما ذكرته في النصوص المصاحبة30- إلى الإسهام في تخليص مجتمعها من الجوانب السلبيّة، وعلى رأسها تحجّر العقليّات وكبت الحريات والتنافر الطبقي المتسبّبة في شقاء جيلها من الشبّان والفتيات بالدرجة الأولى. فهي تدرك أنّ أولئك القرّاء الزاهدين في نصوص الحكي التخييليّ لن يكترثوا بنصّها السرديّ إن اعتبروه رواية، خاصّة أنّها ليست معروفة لديهم، بما أنّها لم تنشر أيّ نصّ أدبيّ قبل ذلك النصّ.

ولمّا كانت غاية الإصلاح من أهمّ غايات المؤلّفة، فإنّها تفنّنت في إثارة فضول المتلقّي السعودي تفنّنا وأمعنت في إيهامه بأنّ ما ستتعرّض له متعلق بجوانب سلبيّة في مجتمعه. وتمثّلت أوّل علامة من علامات تلك الخطّة في العنوان الذي مهرت به نصّها السرديّ. فقد أشارت في النصّ الذي ذيّلت به روايتها إلى أنّها مالت في البداية إلى وسم نصّها بعنوان عامّ من قبيل «غربة الأيّام أو جرح الندم أو رسائل عابثة»، ثمّ زعمت ساخرة أنّها فكّرت في اختيار عنوان من قبيل «أنا وبسّ والباقي خس» أو «ما شربش الشاي أشرب قازوزة أنا»31. غير أنّها وسمت ذلك النصّ بـ«بنات الرياض»، بعد فراغها من تحريره، موهمة بأنّ ذلك العنوان يضطلع في مستوى أوّل بالوظيفة التعيينيّة التي تشترك فيها جميع العناوين ويضطلع في مستوى ثان بوظيفة المطابقة. وفي تلك الحالة يصبح همّ المؤلّف في الأعمّ الأغلب -حسب ما بيّن ذلك دارسو العناوين- «أن يختزل نصّه في أداة أو لفظ أو تركيب أو جملة. وينحصر دور الباحث في البحث عن مدى توفّق المؤلّف في أداء الواسع من المعاني في اليسير من اللفظ»32.

وعندما نقرأ ذلك المتن السرديّ في ضوء العنوان يتجلّى لنا أنّ العنوان لا يختزل النصّ، بما أنّ الأحداث تعلّقت بطور من أطوار حيوات أربع فتيات من بنات الرياض ودلّت على طبيعة علاقاتهنّ بمجتمعهنّ، فضلا عن انتماء ذلك النصّ إلى نصوص الحكي التخييليّ التي تستقلّ عوالمها عن الواقع المعيش بالضرورة. ومن هنا يتّضح لنا أنّ المؤلّفة تعمّدت اختيار ذلك العنوان بالذّات لتشدّ الانتباه إلى كتابها وتُغري باقتنائه وقراءته، كاشفة بذلك عن تفطّنها إلى أنّ العنوان الجذّاب -مثلما أشار- إلى ذلك «فوروتيار» (Furetière) منذ ثلاثة قرون هو «قوّاد» الكتاب الحقيقيّ33. ونحن نذهب إلى أنّ العنوان الذي اختارته رجاء الصانع قد يغري بنات الرياض والمهتمّين بهنّ باقتناء روايتها لأنّه يوهم بأنّ المؤلّفة تتغنّى بهنّ على غرار الفنّان عبد المجيد عبد الله الذي انفتح الفصل الثاني من فصول تلك الرواية على أغنيته الشهيرة التي قال فيها «يا بنات الرياض...يا بنات الرياض... يا جوهرات العمايم.. ارحموا ذا القتيل اللّي على الباب نايم»34.

أمّا المصاحبات النصيّة الأخرى، فإنّها تثير الانتباه إلى تعلّق النصّ بفضائح بنات الرياض بالذّات إثارة تُغري القارئ السعوديّ بالدرجة الأولى بالاطّلاع على محتوى تلك الرواية. فقد زعمت المؤلّفة أنّها تشرف على مجموعة «سيرة وانفضحت» بشبكة الأنترنات وتوجّهت إلى قرّائها السعوديّين بقولها «أنتم على موعد مع أكبر الفضائح المحليّة، وأصخب السهرات الشبابيّة. محدّثتكم (مُوَا) تنقلكم إلى عالم هو أقرب إليكم ممّا يصوّره الخيال، هو واقع نعيشه ولا نعيش فيه، نؤمن



بما نستسيغ الإيمان به منه ونكفر بالباقي»35. وقد ألحّت منذ الفقرات الأولى على إبراز حرصها على تصوير الواقع السعوديّ، إذ قالت «أثرت تحريف القليل من الأحداث مع تغيير الكثير من الأسماء، حفاظا على العيش والملح، بما لا يتعارض مع صدق الرواية ولا يخفّف من لذع الحقيقة»36. ولا جدال في أنّ المصاحبات النصّيّة الحافّة بالمتون السرديّة التخييليّة تضطلع بوظائف متنوّعة وتنسج مع المتون السرديّة المتعلّقة بها علاقات خفيّة كاشفة عن ركن أساسيّ من أركان شعريّتها، رغم أنّ جلّ عناصرها لا تندرج في الحقول التخييليّة. غير أنّ عتبات «بنات الرياض» راوحت بين الحكي الحقيقيّ والحكي التخييليّ ومزجت الجدّ بالهزل بطرائق تشفّ عن مقصديّات المؤلّفة وعلى رأسها إيهام المتلقّي السعوديّ بالدرجة الأولى بأنّ نصّها السرديّ متعلّق بحيوات فتيات سعوديّات تربطها بهنّ علاقات صداقة وبأنّ جميع محتويات كتابها قد صدرت قبل ذلك في رسائل إلكترونيّة على شبكة الأنترنات. ومن هنا ذهب في ظنّ الكثير من القرّاء -حسب ما يتّضح من مقالات صحفيّة وتعليقات حقيقيّة على شبكة الأنترنات37- أنّ المتن السرديّ لـ«بنات الرياض» ينتمي إلى الحكي الحقيقيّ، شأنه

في ذلك شأن مصاحباته النصّيّة. بل إنّ التأثير الذي خطّطت له المؤلّفة قد شمل -أيضا- مواقف بعض نقّادها المحتملين.

والحقّ أنّ الميثاق الروائيّ الذي أثبتته المؤلّفة على صفحة الغلاف هو الميثاق الفعليّ الذي عقدته مع قرّائها، نظرا إلى أنّ نصّها السرديّ يشتمل على عناصر رئيسيّة تدعم انتماءه إلى الحكي التخييليّ. ومن ثمّ ينتفي وجود الرسائل الإلكترونيّة التي أشارت إليها، حسب ما تشفّ عن ذلك ثغرات عديدة. فقد تظاهرت المؤلّفة بأنّها أطلعت مستعملي الأنترنات في السعودية على الموقع الإلكتروني الذي يمكن لهم اعتماده للاشتراك في قائمة مراسلات «سيرة وانفضحت» أو لإلغاء اشتراكهم في تلك المجموعة أو لمراسلتها باعتبارها المشرفة عليها. وقد استهلّت كلّ فصل من الفصول بإثبات مرسل الإيمايل ومتقبّله وتاريخ الإرسال وموضوع الرسالة. ولئن دلّت الموضوعات التي أشارت إليها على صلتها بمحتويات الرسائل الإلكترونيّة التي تزعم أنّها أرسلتها فعلا، فإنّ بقيّة الإشارات لا صلة لها بالواقع، بما أنّ العناوين عناوين افتراضيّة والمؤلّفة دعت إلى إرسال رسائل إلكترونيّة فارغة.

-3 أثر التحديث في التلقّي:

إنّ الرؤية المتحكّمة في محتويات النصوص التي زعمت المؤلّفة أنّها رسائل إلكترونيّة حرّرتها هي نفسها رؤية راو عليم مطّلع على بواطن الشخصيّات وأفعالها وأقوالها كلّها اطّلاعا يدعم نسبة حكيه إلى الحكي التخييليّ بصورة قاطعة. ويكفينا شاهدا على ذلك كشف الراوية عن بعض هواجس قمرة بقولها «كانت قمرة خلال ذلك الوقت تفكّر في مستقبلها المجهول مثل سديم. ظلّت لأسابيع طويلة تحلم بأن يراجعها راشد أو على الأقلّ أن يحاول الاتّصال بها بعد أن يندم على فعلته الشنعاء معها وخطئه العظيم في حقّها، لكنّ شيئا لم يحدث38. وعلى ذلك الأساس يتسنّى للمنشغل بالنصّيّة الجامعة التدرّج في البحث لاستخلاص بقيّة الأركان التي تدعم نسبة «بنات الرياض» إلى الجنس الروائيّ وتحمله على الانخراط في الميثاق الذي عقدته المؤلّفة مع قرّائها انخراطا تامّا.

ولمّا كان الموقع الإلكترونيّ وتواريخ الرسائل الإلكترونيّة وعناوين مرسلتها ومتقبليها لا وجود لها في الواقع، فإنّ النصوص المصاحبة التي أثبتت فيها المؤلّفة تلك الجوانب وأبانت في ثناياها عن مواقف مستعملي الأنترنات من رسائلها وردّها عليهم تنتمي كلّها إلى الحكي التخييليّ، مهما كانت صلتها بالواقع، إذ أنّها عاملت جميع الشخصيّات معاملة الشخصيّات الخياليّة فنفت بذلك انتماء حكيها إلى الحكي الحقيقيّ. ولهذا نذهب إلى أنّ قسما هامّا من النصوص الحافّة بمتون الرسائل الإلكترونيّة قد اجتاز الحدود التقليديّة التي تثبت انتماء تلك النصوص إلى العتبات النصّيّة، ممّا خوّل لها النهوض بوظائف جديدة مزجت خطاب قسم منها بخطاب المتن السرديّ مزجا. وعلى هذا الأساس انتمت تلك النصوص المصاحبة إلى الحكي التخييليّ انتماء دلّ على أنّها صدرت عن الصوت السرديّ الذي صدرت عنه النصوص التي اتّخذت شكل رسائل إلكترونيّة. وبذلك تجلّت نزعة رواية «بنات الرياض» التجديديّة التي تبرّر -فيما نقدّر- احتفال قسم من الدارسين بها وإقدام المترجمين الأجانب على نقلها إلى لغاتهم الخاصّة.

وليس من شكّ في أنّ المؤلّفة سلكت ذلك المسلك بالذّات لتبرمج عمليّة التلقّي برمجة تحمل قرّاءها السعوديّين الذين يعنيها أمرهم قبل غيرهم على تقبّل نصّها باعتباره منتميا إلى الحكي الحقيقي، من دون أن ينفي ذلك رغبتها في جعل كتابتها الروائيّة متميّزة من أنماط الكتابة الروائيّة التقليديّة. وآية ذلك أنّها مهّدت لما زعمت أنّه رسالتها الإلكترونيّة الأولى بنصّ يوهم بأنّها تُعلم مستعملي الأنترنات في السعوديّة بأنّها ستحدّثهم عن «أكبر الفضائح المحلّيّة وأصخب السهرات الشبابيّة»38 استنادا إلى ما تعرفه عن صديقاتها، منبّهة إلى أنّها حوّرت أسماءهنّ لتخفي هويّتهنّ. وقد ضمّنت ذلك النصّ قصيدة لنزار قبّاني اشتقّت منها عبارة «سأكتب عن صديقاتي» لتدلّ على الموضوع الذي يشغلها وأوردت محتواها الكاشف عن أنّها تكابد هي نفسها مأساة شبيهة بمأساة صديقاتها39. وقد ادّعت -فضلا عن ذلك- أنّها قامت بطقوس معيّنة لتتجرّأ على تصوير الفضيحة الأولى41 وتمسّكت بطقوس مماثلة استعدادا لطرق قضايا مثيرة في عدد آخر من رسائلها الإلكترونيّة42.

وهكذا أوهمت المؤلّفة بأنّ ما أوردته في شكل رسائل إلكترونيّة تعلّق فعلا بأحداث حقيقيّة جرت لصديقاتها. وعلى ذلك الأساس اتّحد الصوت السرديّ الذي صدرت عنه النصوص التمهيديّة بالصوت السرديّ الذي روى ما تضمّنته الرسائل الإلكترونيّة اتّحادا يغري القارئ بإنماء جميع محتويات الفصول إلى الحكي الحقيقيّ.

وقد غذّت المؤلّفة ذلك الوهم في جميع النصوص التمهيديّة التي استهلّت بها فصولها بصورة تغري القارئ بعدم الشكّ فيها. من ذلك قولها في مستهلّ الفصل الثاني: «في البداية رسالة صغيرة لكلّ من الإخوة حسن وأحمد وفهد ومحمد وياسر، الذين أسعدوني بمداخلاتهم الجادّة»43، ثمّ تظاهرت بالردّ على من رغب في تعميق علاقته بها قائلة: «لا ... ما يمكن نتعرّف»44. وكثيرا ما لجأت المؤلّفة إلى التهكّم أو إلى الإدانة أو إلى الحجاج أو إلى غير ذلك من الأساليب لتظهر أنّها تتعرّض لمواقف حقيقيّة من رسائلها الإلكترونيّة عبّر عنها السعوديّون بالدرجة الأولى على صفحات الجرائد والمجلاّت أو على شبكة الأنترنات أو في المنتديات العامّة والخاصّة. من ذلك قولها في مقدّمة الفصل الخامس: «كتبوا لي قائلين: لست مخوّلة للحديث بلسان فتيات نجد. إنّك مجرّد حاقدة تحاول تشويه صورة المرأة في المجتمع السعوديّ. ما زلنا في البداية يا أحباب. إذا بدأتم الحرب عليّ في الإيميل الخامس فماذا ستقولون عنّي بعد قراءة الإيميلات القادمة؟! «جايكم خير»!!»45.

-4 العتبات وإرباك المتلقّي:

إنّ الناظر في المقالات الصحفيّة والمواقع الإلكترونيّة التي تعرّضت لرواية «بنات الرياض» يلاحظ أنّ خطّة المؤلّفة قد مكّنتها من إيهام عدد كبير من القرّاء بأنّ محتوى الكتاب الذي نشرته متعلّق بأحداث حقيقيّة وقعت لفتيات سعوديّات تعرفهنّ هي حقّ المعرفة. ومن الشواهد على ذلك قول عبد الرحمان صالح العشماوي في مقال نشره بجريدة «الجزيرة» السعوديّة: إنّ تلك الرواية «خارجة على قيم مجتمعنا [...] ولو أنّ كلّ فتاة تعلّمت في مدارسنا وجامعاتنا حاولت أن تكتب **ما قد تقع فيه من أخطاء** في عمل روائيّ أو قصصيّ ونشرته للناس لتحوّل مجتمعنا إلى مجتمع لا قيم فيه ولا أخلاق»46.

ويكفي أن نذكر من تعليقات مستعملي شبكة الأنترنات بالسعوديّة قول أحد المشاركين في منتدى بداية العرب: «هذه المراهقة كانت اسما نكرة مجهول الهويّة. وفجأة علا صيتها ولاحقتها الأضواء بسبب صفحات كتبتها عن حياتها الشخصيّة أُلحقت بعشرات الصفحات المعدّة مسبّقا وظهرت للملإ رواية منحطّة فكريّا وأخلاقيّا سُمّيت ظلما بنات الرياض»47.

وليس من شكّ في أنّ أبرز الشواهد الدالّة على مهارة المؤلّفة في إيهام قرّائها بأنّ حكيها ينتمي إلى الحكي التخييليّ يتمثّل في توصّلها إلى إرباك بعض النقّاد الذي وقفوا على قضايا روايتها أو الذين ركّزوا اهتمامهم على جوانبها الشكليّة. من ذلك أنّ الناقد صالح بن معيض الغامدي نشر دراسة بعنوان «قراءة في الجوانب الشكليّة لرواية بنات الرياض ودلالاتها»48 ليرصد تلك الجوانب التي أهملها جلّ النقّاد حسب قوله. وقد أثبت ذلك بحديثه عن المصاحبات النصّيّة وإشارته إلى أنّ بعض وظائفها «تسهم إلى حدّ كبير في إعطاء الرواية شكلها النهائيّ في عين القارئ»49. ورغم أنّه أبرز ميل المؤلّفة إلى إيهام قرّائها بأنّها تروي أحداثا حقيقيّة50، فإنّه وقف على المقدّمات التي أوهمت المؤلّفة في ثناياها بأنّ ما تضمّنه نصّها السرديّ قد ظهر سابقا على شبكة الأنترنات وأبدى ملاحظات تغرينا بالذهاب إلى أنّه أخذ ذلك الكلام مأخذ الصدق. فقد اعتبر أنّ العنوان الذي وسمت به رجاء الصانع روايتها يدفع القرّاء إلى الإيمان بأنّ شخصيّاتها «تمثيل حقيقيّ لمجتمع مدينة الرياض ولقطاع كبير منه على الأقلّ»51، ثمّ سعى إلى دحض الحجّة الخياليّة التي توسّلت بها المؤلّفة لتُعمّق ذلك الوهم بقوله: «ولا ندري كيف علمت الكاتبة بأنّ بنات مجتمعها كما تقول يقرأن فصول روايتها كلّ أسبوع وكلّ واحدة منهنّ تقول هذه أنا»52. والحال أنّه لا وجود لتلك الرسائل الإلكترونيّة ولا لمتقبّليها -حسب ما أشار إلى ذلك الغامدي نفسه- إذ أنّ المؤلّفة استحضرت -في الواقع- صورة المتلقّي زمن تأليف روايتها وتصوّرت مواقف السعوديّين من انفتاح نصّها على حيوات فتيات السعوديّة فأوهمت بأنّها تردّ على رسائل تلقّتها فعلا وتوسّلت بالحجاج لتفنّد مواقف منتقديها مسبّقا. وآية ذلك أنّها قالت في فاتحة الفصل الثاني والثلاثين «إلى من أزعجوني بحكاية أنّني لا أمثّل فتيات السعوديّة: كم مرّة ينبغي لي أن أعيد عليكم كلامي؟! أنا لا أكتب شيئا عجيبا أو مستنكرا! كلّ ما أقوله تعرفه البنات جيّدا في مجتمعي أو في محيطي. والدليل أنّ كلّ واحدة منهنّ الآن تقرأ إيميلي كلّ أسبوع وتقول هذه أنا!»53. وينمّ حديث صالح الغامدي عن الفقرة التمهيديّة التي أشارت فيها المؤلّفة إلى مواقف الصحف السعوديّة من رسائلها الإلكترونيّة بأنّه يحمل كلامها محمل الصدق، إذ قال: «تنقل الكاتبة من الصحف التي يرد فيها أنّ الكاتبة تروي قصص الفتيات اللاّتي «لا يعرف أخبارها [كذا] عادة سوى من ينتمي إليها»54. والحال أنّ ما أوردته المؤلّفة في فاتحة الفصل السابع عشر لا صلة له بالواقع، بما أنّ نصّها ما زال مخطوطا كلّه آنذاك. ويبدو لنا أنّها استهلّت ذلك الفصل بتلك الفاتحة لتتعمّق في إيهام قرّاء نصّها الروائيّ بأنّ محتوياته قد نُشرت سابقا على شبكة الأنترنات وأثارت فعلا ضجّة إعلاميّة لتعلّقها بأحداث حقيقيّة. فقد قالت: «قرأت خلال الأسابيع الماضية أخبارا في صحف محلّيّة شهيرة ك «الرياض» و«الجزيرة» و»الوطن» تتحدّث عنّي! أعني عن إيميلاتي تحديدا. كتبوا عن: ضجّة تعمّ الأوساط المحلّيّة حاليّا تقف وراءها فتاة مجهولة ترسل إيميلا نهارَ كلّ جمعة إلى معظم مستخدمي الأنترنات في السعوديّة وتقصّ في هذه الرسائل قصص صديقاتها الأربع (...) اللّواتي ينتمين إلى **الطبقة المخملية من طبقات المجتمع التي لا يعرف أخبارها** عادة سوى من ينتمي إليها»55.

وليس من شكّ في أنّ فحص صور الراوي في نصّ «بنات الرياض» يمثّل مسلكا رئيسيّا إلى لبّ خطابه. ذلك أنّ رجاء الصانع تقمّصت عدّة أدوار لتحقّق مقاصدها، وعلى رأسها المقصد الإصلاحيّ والمقصد الجماليّ. وبما أنّها تفطّنت -حسب رأينا- إلى أنّ أفق انتظار قرّائها السعوديّين الافتراضيّين قد شكّلته -في الغالب- فنون الأدب العربيّ القديم، فإنّها أفرطت في الإيهام بأنّها تقدّم شهادة صادقة على تجارب حياتيّة عاشتها صديقاتها. ومن هنا نفت صلة نصّها السرديّ بالحكي التخييليّ على غرار جلّ رواة تراثنا السرديّ. ولعلّها أحاطت متنها السرديّ بجهاز نصّيّ متفرّع العناصر ونوّعت الأصوات السرديّة ووظّفت تقنيّات حديثة لتلفت نظر طائفة أخرى من قرّائها الافتراضيّين إلى طرافة الشكل الذي توسّلت به لبلورة قضيّة هامّة تشغلها هي وبنات جيلها وتبرهن على انخراطها في

نزعة التجريب الروائيّ.
وإن كانت مصادقة القرّاء الضمنيّة على المواثيق الروائيّة تصرفهم -في الأصل- عن التشكيك في أقوال الرواة والطعن في مصادرهم، رغم تسليمهم بأنّ تلك العوالم الروائيّة عوالم تخييليّة، فإنّ العناصر التي توهم بانتماء نصّ «بنات الرياض» إلى الحكي الحقيقيّ تحجب بالضرورة القرائن التي تشكّك في ذلك. خاصّة إذا كان أفق انتظار القارئ لا يساعده على تمييز طبقات النصوص السرديّة بعضها من بعض وتحديد أجناسها الأدبيّة.

-5 العتبات والمقصد الفكريّ:

إنّ المؤلّفة استهلّت الفصل الأوّل بآية من آيات القرآن الكريم نصّها **«إنّ الله لا يغيّر ما بقوم حتّى يغيّروا ما بأنفسهم»**56 لتظهر-فيما نقدّر- البداية، انشغالها بمسألة إصلاح مجتمعها. وقد شفعت ذلك بالإشارة إلى استفحال الجوانب السلبيّة في المجتمع السعوديّ بقولها «إلى كلّ من يرى أنّ الناس خيبتها السبت والحدْ. واحنا خيبتنا ما وردتش على حدْ»57، ثمّ أعلنت بصورة صريحة عن مقصدها الإصلاحيّ بقولها «إليكم أكتب رسائلي علّها تقدح الزناد فينطلق التغيير»58، ولم تخف اقتناعها بأنّ جهدها الفرديّ لن يفضي إلى تغيير الجوانب السلبيّة في مجتمعها59.
وقد أبانت في التمهيد الذي وضعته للفصل التاسع عن تشبّثها بتحقيق مقصدها الإصلاحيّ، رغم التحذيرات المحبطة، وحرصت على التنبيه مرّة أخرى إلى أنّها تصوّر حقيقة المجتمع السعوديّ. فقد توجّهت إلى القارئ السعوديّ بصورة صريحة قائلة له «صديقاتي أمثلة بيننا يتجاهل بعضنا وجودها عمدا ويغفل البعض الآخر عنها تماما»60.
ورغم شعورها بجسامة العقبات التي تواجهها، فإنّها رفضت التخاذل «عن المحاولة كالجميع»، لأنّها تؤمن بأنّ كتابتها تندرج في باب حسناتها61 وتعتبر أنّ رسالتها لا تقلّ شأنا عن الرسالة التي نهض بها أحد كبار المصلحين في العصر الحديث62. وقد أبرزت أنّها لا تنزّه نفسها عن الخطإ تمهيدا لدفع قرّائها إلى النهوض لإصلاح مجتمعهم. وآية ذلك قولها «ليت الذين يحاسبونني يلتفتون لتقويم أنفسهم قبل أن يثوروا لتقويمي، علّنا نتوب عن بعض معاصينا بعدما نقرأها على صفحات الإنترنت. علّنا نكتشف أورامنا المستترة ونستأصلها بعد أن أعرض لكم عينات بشعة منها تحت المجهر. إنّني لا أرى عيبا في أن أورد عيوب صديقاتي في رسائلي ليستفيد منها الآخرون ممّن لم تُتح لهم فرصة التعلّم في مدرسة الحياة، المدرسة التي دخلتْها صديقاتي من أوسع أبوابها: باب الحبّ!. العيب في رأيي أن يقف كلّ منّا ضدّ الآخر محاولا النيل منه والتحقير من شأنه، مع أنّنا نعترف جميعا بوحدة الهدف، ألا وهو الإصلاح»63.
وقد تواترت إشارات المؤلّفة في ثنايا النصوص التمهيديّة إلى ضرورة إصلاح المجتمع السعودي64 ولفت الانتباه إلى أنّ ما تضمّنه كتابها صدر قبل ذلك على شبكة الأنترنات لتحمل القرّاء السعوديّين الذين يعنيها أمرهم قبل غيرهم على التسليم بأنّ رسائلها الإلكترونيّة رسائل حقيقيّة تشغل الناس. فنحن نلاحظ أنّها تظاهرت بالتوجّه إلى مستعملي الأنترنات في السعوديّة بصورة مباشرة لتؤكّد صحّة ما ترويه لهم، معربة عن تأثّرها بمواقف الناس في الشارع السعودي من تلك الرسائل65. كما أنّها أوهمت -على سبيل المثال- بأنّها تفنّد أقوال شخص من الرياض اتّهمها بالتحامل على البدو وعلى رجال المنطقتيْن الوسطى والشرقيّة ووقوفها على عُقد بنات الرياض وحرمانهنّ بذكر أنّها لم تورد سوى أحداث حقيقيّة عاينتها بنفسها66.
وإذا ما جوّدنا النظر في عتبات «بنات الرياض» لاحظنا أنّ رجاء الصانع وضعت اسمها على غلاف ذلك النصّ السرديّ وأهدته إلى أشخاص حقيقيّين بإمضاء «بنت الرياض» وحرصت على الإكثار من الإشارات الدالّة على أنّ محتواه قد ورد من يوم 13 فيفري 2004 إلى يوم 11 فيفري 2005 في موقع «سيرة وانفضحت» الذي فتحته على شبكة الأنترنات وأثبت العلامات التي تغري بتقبّل نصّها من تلك الزاوية. ورغم أنّ الميثاق الروائيّ الذي عقدته مع قرّائها بصورة ضمنيّة ووجهة نظر الراوي قد تعاضدا مع عدّة علامات نصيّة على جعل القارئ يُدرج ذلك النصّ السرديّ في طبقة نصوص الحكي التخييليّ، فإنّ الجهاز النصّيّ الحافّ بمتون النصوص التي وردت على شكل رسائل إلكترونيّة قد تضمّن إشارات عديدة إلى أنّ المؤلّفة صوّرت أحداثا حقيقيّة.
وهكذا لفتت المؤلّفة الانتباه إلى أنّ متنها السرديّ ومصاحباته النصيّة صادرة كلّها عن صوت سرديّ واحد وحاولت إقناع القرّاء بأنّ الكشف عن بواطن الشخصيّات لا يدلّ على أنّ الراوي راو عليم ولا يثبت انتماء حكيها إلى الحكي التخييليّ، بما أنّها استقت تلك المعلومات -حسب زعمها- من صديقاتها مباشرة.
ومن أطرف الأدلّة على ذلك أنّها نصّت في الفصل التاسع والثلاثين على بعض خواطر سديم وادّعت أنّها نقلتها من دفترها الأزرق الذي اعتادت أن تلصق به «صور فراس التي تجمعها بعناية من صفحات الجرائد والمجلات»67. وبما أنّها شعرت بأنّ طعن قرّائها في صدق كلامها سوف يحملهم على إنماء حكيها إلى الحكي الحقيقيّ، فإنّها خصّصت مقدّمة الفصل الحادي والأربعين للتظاهر بالردّ على من خاض في تلك المسألة، متمادية بذلك في إرباك قرّائها بصورة هزليّة. فقد استهلّت كلامها بقولها: «كتب لي كثيرون يستفسرون عن الدفتر السماوي لسديم الذي ذكرته في الإيميل السابق، بعضهم يتساءل كيف قرأت ما كتبت سديم «أرادوا أن يُضيفوا: إن لم تكوني سديم نفسها، لكنّ الذوق منعهم من ذلك!»، والبعض الآخر متحمّس لمعرفة المزيد ممّا كتب في هذا الدفتر»68.
وإثر ذلك زعمت أنّها ردّت على مستعملي الأنترنات قائلة «يا لفضولنا القاتل! يودّ البعض لو يقرأ بعض الفضائح الشخصيّة ! أوكي، للملاقيف (مثلي) سأقرأ لكم ومعكم المزيد من خواطر سديم التي دوّنتها في دفترها السماوي. وللتحريّين (الغثيثين) أقول: انتم مستقعدين لي؟ ما حدْ قال لكم تقرون إيميلاتي إذا كان عندكم شك بكلامي! ما دامْ فيه ناس مصَدْقة ليشْ نقطع وناستها؟ يعني لا ترحمون ولا تخلون رحمة ربنا تنزل؟». ثم أمعنت في التهكّم لتصرف طبقة من قرّائها الافتراضيّين عن الطعن في صحّة كلامها69.
وخلافا لذلك، نراها في الفصل الذي ذيّلت به تلك الرسائل الإلكترونيّة تظهر جديّتها وتبطن تهكّمها بطائفة من قرّائها، زاعمة أنّ سديم هي التي أهدتها دفترها السماويّ الذي لم تكن تعرفه، بعد أن قرأت الإيميل التاسع والثلاثين لتنقل منه «مشاعرها كما كانت سطّرتها في تلك الحقبة المؤلمة من حياتها»70.
وهذا الكلام الذي يظهر انشغال المؤلّفة بسرد أحداث حقيقيّة يشفّ في الواقع عن أنّ ذلك النصّ ينتمي إلى الحكي التخييليّ كلّه، إذ لا وجود للرسائل الإلكترونيّة ولا لأرقامها ولا لذلك الدفتر السماوي الذي تظاهرت المؤلّفة بالكشف عن محتوياته منذ الفصل التاسع والثلاثين، أي قبل أن تتسلّمه من صاحبته المزعومة.
وإذا سلّم القارئ بأنّ المقدّمات التي وضعتها المؤلّفة قد صدرت فعلا على شبكة الأنترنات قبل ذلك وأثارت ردود الفعل التي ذكرتها، فإنّ ذلك يقوده إلى تقبّل الرسائل الإلكترونيّة باعتبارها متعلّقة -فعلا- بحيوات صديقات المؤلّفة اللّواتي حوّرت أسماءهنّ لتخفي هويّتهنّ. وعلى ذلك الأساس يصبح راوي الرسائل الإلكترونيّة هو نفسه راوي النصوص المصاحبة ويتّحد الصوت السرديّ في مختلف أقسام الكتاب اتّحادا يغري بإنماء جميع ما صدر عنه إلى الحكي الحقيقيّ ويحجب عن طائفة من القرّاء تعدّد الأصوات السرديّة في «بنات الرياض» ويطمس دور تلك الخصيصة الأجناسيّة طمسا.
إنّ محتوى المتن السرديّ لـ«بنات الرياض» قد احتفل بقصص أربع فتيات سعوديّات ليكشف عن ألوان الكبت والحرمان العاطفيّ التي تنغّص حيواتهنّ71. وقد أبرزت المؤلّفة متانة علاقاتها بأولئك الفتيات واعتنت بأوضاعهنّ لتُعرب عن أنّ بنات جيلها يكابدن عُقدا خانقة بسبب العقليّات الذكوريّة المتحجّرة التي تكبّل مجتمعهنّ تكبيلا عكّر استقرارهنّ العاطفيّ72.
ولمّا كانت تلك المسائل من أهمّ المسائل التي تشغل بال المؤلّفة السعوديّة الشابّة رجاء الصانع -حسب ما تكشف عن ذلك العتبات- فإنّها سخّرت قلمها لإصلاح تلك الأوضاع وزعمت أنّ ما تحدّثت عنه قد وقع فعلا وأثار تلك الردود التي ذكرتها في المقدّمات التي مهّدت بها لرسائلها الإلكترونيّة. وعلى ذلك الأساس حرصت على دفع المتلقّي إلى اعتبار الرسائل التي صوّرت مواقف شخصيّات «بنات الرياض» رسائل حقيقيّة، شأنها شأن مقدّماتها، ممّا يثبت تعاضد المتن السرديّ ومصاحباته النصيّة على جعل القارئ السعوديّ التي يتلقّى ذلك النصّ من تلك الزاوية معنيـا بقضاياه بصورة مباشرة ويسهم في تحقيق المقصد الإصلاحيّ الذي تعلّقت به المؤلّفة بالدرجة الأولى.
ولهذا نرى أنّها حاججت قرّاء روايتها الافتراضيّين في نصوص مصاحبة، زاعمة أنّها تردّ على مستعملي الأنترنات لتبرّر وقوفها على قضايا محرجة بقولها: «يستهجن الجميع جرأتي في الكتابة، ويلومونني على ما أثيره من مواضيع «التابو» التي لم نعتد مناقشتها في مجتمعنا بهذه الصراحة، وخاصّة من قبل فتاة صغيرة مثلي. ولكن، أليس لكلّ شيء بداية؟»73. كما أنّها حرصت على تفنيد أقوال من زعمت أنّهم قدحوا في أمّ نوير وذمّوا السعوديّين الذين سمحوا لبناتهم بالتردّد على منزلها، كاشفة بذلك عن ميلها إلى إدانة مجتمعها الذي يؤاخذ المرأة على أشياء يسمح بها للرجل، إذ قالت مستنكرة: «هل الطلاق كبيرة من الكبائر ترتكبها المرأة دون الرجل؟ لمَ لا يُضطهد الرجل المطلّق في مجتمعنا كاضطهاد المرأة المطلّقة»74.
ولمّا كان العون السرديّ الذي وردت مقدمات الرسائل الإلكترونيّة على لسانه هو نفسه الذي وردت على لسانه تلك الرسائل، فإنّ ضمير المتكلّم الدالّ على العون السرديّ الذي علّق على بعض المواقف في غضون الرسائل الإلكترونيّة يُحيل على ذلك العون السرديّ نفسه إحالة كثّفت الإشارات إلى الغاية الإصلاحيّة.
ومن أمارات ذلك أنّ المؤلّفة استنبطت شخصيّة ميشيل لتبرز الأزمة التي تعيشها هي ووالدها السعوديّ وأمّها الأمريكيّة بسبب تزمّت المجتمع السعوديّ وتناقضاته75، ثمّ أشارت بلسانها الخاصّ إلى الاختلاف الطبقيّ في السعوديّة76 وإلى أنّ التقاليد المتحجّرة قد نغّصت حيوات الأبناء والبنات على حدّ السواء في ذلك المجتمع77. ومن هنا اتّحد صوت الراوي مع أصوات الشخصيّات النسائيّة التي ثارت على عقليّات الرجال المتحجّرين78 وأدانت مواقفهم المتناقضة.
وكانت علاقات الشبّان بالفتيات في السعوديّة ونظرة المجتمع إلى الحبّ من أهمّ الجوانب التي احتفلت بها المؤلّفة في رواية «بنات الرياض» لتكشف عن سلبيّاتها وتدعو إلى تغييرها. من ذلك أنّها صوّرت في الفصل التاسع احتفال ميشيل وصديقاتها بعيد الحبّ، ثمّ أشارت إلى منع تلك الظاهرة في السعوديّة، معتبرة ذلك القرار علامة اضطهاد صارخة للحبّ79. وكشفت عن باطن ميشيل وعن باطن ابن خالتها «ماتي» لتدين -بصورة خاصّة- نظرة مجتمعها إلى الحبّ80.
ومن هنا اتّحدت متون الرسائل الإلكترونيّة مع عتباتها التي رفعت المؤلّفة في غضونها من منزلة الحبّ

وأشارت إلى انعكاسه الإيجابيّ على حياة البشر81. وبما أنّها كانت متأكّدة من أنّ مجتمعها يكبت تلك العاطفة ويدين من يجاهر بها أو يدعو إلى الاعتراف بها، فإنّها عبّرت عن هواجسها في نصوص زعمت أنّها ردّت بها على رسائل مستعملي الأنترنات في السعوديّة ودحضت حججهم لتصرفهم عن تشويه غاياتها السامية وتدعوهم إلى نقاش نزيه. ومن أبرز الأدلّة على ذلك قولها في مقدّمة الفصل الخامس والعشرين «سامح الله الجميع وأزال عن أعينهم الغمّة السوداء التي تجعلهم يفسّرون كلّ ما أقول على أنّه فسق ومجون. لا أملك سوى الدعاء لهؤلاء بأن يُنير الله بصائرهم ليسعهم رؤية بعض ممّا يدور حولهم على حقيقته، ويهديهم إلى سُبل الحوار الراقي من دون تكفير أو تحقير أو استهزاء».

-6 تأثير صور المتلقّي في العتبات:

وتكشف الشواهد التي انتقتها المؤلّفة من مصادر مختلفة وأثبتتها على رؤوس جميع فصولها عن أنّها وظّفت قسما منها لتمتّن علاقة عتبات «بنات الرياض» بالمتن السرديّ المجاور لها تمتينا يدعم خطابها السرديّ ويُعلي من شأنه. فقد انتقت شاهدا من أقوال الشاعر الهندي طاغور المحرز على جائزة نوبل82 وشاهدا من أقوال الفيلسوف اليوناني سقراط83 تعلّقا بإبراز المنزلة الرفيعة التي يحتلّها الحبّ في حياة المرأة لتظهر سموّ تلك العاطفة وتدلّ على فداحة فقدانها في مجتمعها وتبرّر احتفال نصّها السرديّ بها. وهكذا يتّضح لنا أنّ أنماط المصاحبات النصّيّة الحافّة بمتن «بنات الرياض» ومحتوياتها تدلّ على أنّ رجاء الصانع اعتنت بتلك العتبات كلّ ذلك الاعتناء تأثّرا بصور قرّائها الافتراضيّين التي استحضرتها زمن التأليف. فقد أبرزت في غضون تلك النصوص توجّهها الصريح إلى قرّائها السعوديّين لتحملهم على تقبّل متنها السرديّ ومصاحباته النصّيّة باعتبارها صادرة عن صوت سرديّ عرّى عيوب مجتمعهم ليحثّهم على إصلاحها84، مستغلّة في ذلك أفق الانتظار الأجناسيّ المهيمن على قسم كبير من أولئك القرّاء.

إلاّ أنّ تلك المصاحبات النصّيّة نفسها تنمّ عن أنّ المؤلّفة استحضرت صورة قارئ آخر مطّلع على نصوص روائيّة ونقديّة متنوّعة اطّلاعا شكّل أفق انتظاره الأجناسيّ على نحو يدفعه بالضرورة إلى الانخراط في ميثاقها الروائيّ الصريح. وبذلك عمدت إلى لفت انتباه أولئك القرّاء إلى كثافة الجهاز النصّيّ الحافّ بـ«بنات الرياض» وإلى العناصر التي تثبت انخراط تلك الرواية في تيّار التجريب لتظهر ثراءها الأجناسيّ وتبرز خصوصيّة المسلك الذي سلكته تحقيقا لمقاصدها.

ومن هنا يتسنّى لنا تمييز نصوص الحكي الحقيقيّ من نصوص الحكي التخييليّ في «بنات الرياض» وتحديد ملامح أعوان السرد وأدوارهم وفحص العناصر الأجناسيّة التي شكّلت خصوصيّة تلك الرواية وبرهنت على طرافتها وكشفت عن أسباب رواجها بتلك السرعة الكبيرة وأثبتت أنّ عتباتها قد نهضت بدور رئيسيّ للتحليق بها في تلك الآفاق. وينبغي علينا فحص ذلك الجهاز النصّيّ المصاحب وتحديد غايات المؤلّفة من تشكيله على ذلك النحو، نظرا إلى أنّها صاغت قسما من تلك النصوص وانتقت قسما آخر منها انتقاء ووزّعتها على مواضع معيّنة لتلفت النظر إلى عتبات نصّها السرديّ وتوجّه كلّ طبقة من طبقتيْ قرّائها إلى تقبّل ذلك المتن السرديّ في ضوء عتباته بصورة مختلفة عن الأخرى.

وإذا ما انخرط القارئ في الميثاق الروائيّ وانتبه إلى العلامات الأجناسيّة التي تثبت انتماء النصّ الذي نحن بصدده إلى الحكي التخييليّ اتّضح له عندئذ تعدّد الأصوات السرديّة وثبت لديه أنّ قسما من النصوص المصاحبة قد جانس المتن السرديّ المجاور لها مجانسة دالّة على توسّل المؤلّفة بتلك الخصيصة لدعم خطابها الروائيّ وتحقيق قسم هامّ من مقاصدها.

فرجاء صانع هي التي نصّت على اسم أختها رشا في الإهداء الذي أمضته بـ«بنت الرياض» لتثبت أنّ تلك الكنية تحيل عليها هي بالذات. وتنمّ الشواهد النثريّة والشعريّة المتنوّعة التي وضعتها على رؤوس جميع فصولها عن أنّها اختارت تلك الشواهد وعزلتها عن سياقاتها الأصليّة وأدرجتها في تلك المواضع لتُعلّق بألسنتها على النصوص التي لخّصت فيها مواضيع فصولها أو على متون تلك الفصول أو على ذيْنك النصّين معا، توقا إلى حمل القرّاء على فهم أثرها السرديّ فهما مناسبا لمقاصدها. خاصّة أنّ الكتّاب – غالبا ما- يكثرون من الشواهد عندما يتوقّعون أنّ آثارهم ذات دلالة رمزيّة أو فكريّة دقيقة قد يغيب جوهر خطابها عن أعين القرّاء85.

وتكشف النصوص التي اتّخذت شكل مقدّمات والنصّ الذي ذيّل الرسائل عن صوت سرديّ ثان دلّ على أنّ رجاء الصانع قد تقمّصت دور راو لجأ إلى التخييل ليوهم طائفة من القرّاء بأنّ محتويات تلك النصوص المصاحبة تصوّر أحداثا حقيقيّة ويحملهم على اعتبار النصّ السرديّ المجاور لها منتميا إلى ذلك الحكي الحقيقيّ نفسه. وقد دعمت المؤلّفة زعمها باستعمال ضمير المتكلّم وضمائر المخاطب وإشارتها إلى أنّها استقت معلوماتها من الشخصيّات مباشرة. من ذلك قولها: «لو أنّ أحدا أخبرني أنّ قمرة المستكينة سوف تفعل ما فعلته لما صدّقته قبل أن أراها بعيني، فالزوجة الصغيرة حملت السلاح وقرّرت أن تقاتل دفاعا عن زواجها وتصارع من أجل بقائه»86. وليس الراوي بالعلامات وتوجّهه إلى المتقبّل بصورة مباشرة وإشارته إلى علاقته بالشخصيّات أمارات كافية لنسبة الحكي إلى الحكي الحقيقيّ. فتعدّد الرواة ظاهرة منتشرة في السرد التخييليّ، باعتبارها ضربا من «التجريد» المترابط تتّصل جميع حلقاته بالكاتب «من لحم ودم»87.

وفي ضوء هذا يتجلّى لنا أنّ المؤلّفة لجأت في الفصل الذي ذيّلت به روايتها إلى مراوغة الطبقة الأولى من القرّاء بالإشارة إلى أنّ بعض مستعملي الأنترنات هم الذين اقترحوا عليها نشر رسائلها تحت لافتة «رواية»، زاعمة أنّها تخشى مغبّة تلك التسمية، إذ «هي مجرّد جمع لهذه الإيميلات المكتوبة بعفويّة وصدق»88. وذلك الصوت السرديّ نفسه هو الذي استهلّ الكتاب بدعوة مستعملي الأنترنات إلى الاشتراك في موقع «سيرة وانفضحت» وحدّد عنوان ذلك الموقع وترك مع ذلك أمارات كثيرة دالّة على انتماء الحكي إلى الحكي التخييليّ ودعم في هامش تلك الصفحة الميثاق الروائيّ بالذهاب إلى أنّ «أيّ تشابه بين أبطال الرواية وأحداثها والواقع هو تشابه مقصود» .

ومن هنا كانت عناوين البريد الإلكتروني وتواريخ الرسائل ومواضيعها المثبتة على رأس كلّ فصل صادرة عن ذلك الصوت السرديّ الثاني. وبما أنّ ذلك العون السرديّ هو الذي روى المقدّمات التي توجّه فيها مباشرة إلى مرويّ له افتراضيّ وأعرب عن نفسه باستعمال ضمير المتكلّم وعلّق على الرسائل الإلكترونيّة وعلى ردود فعل مستعملي الأنترنات الافتراضيّين، فإنّ كلّ ذلك يوهم طائفة من القرّاء بأنّ محتويات الرسائل حقيقيّة ويحمل الطائفة الثانية على نسبة تلك المقدّمات إلى الحكي التخييليّ نسبة تؤكّد انتماء محتويات الرسائل إلى ذلك الحكي نفسه، ممّا ينمّ عن أنّ المؤلّفة برمجت قراءة نصّها السرديّ على النحو الذي ترغب فيه هي نفسها.

وعلى هذا الأساس أوهمت رجاء الصانع طبقة من قرّائها بانتماء حكيها إلى الحكي الحقيقيّ بصورة تحملهم بالضرورة على اعتباره صادرا عن صوت سرديّ واحد، وأشعرت طائفة أخرى بتعدّد الأصوات السرديّة تعدّدا يدعم انتماء متنها وجلّ عتباته إلى الحكي التخييليّ انتماء كثّف أجناسيّة روايتها وأثرى دلالاتها وأثبت أنّ المؤلّفة تقمّصت دور راو احتجب تارة وظهر تارة أخرى. وذلك العون السرديّ هو الذي تحكّم في أقوال الشخصيّات وأفعالها وعلّق على أحداث تخييليّة وأحداث منتقاة من الواقع فكشف بذلك عن أنّ رجاء الصانع استفادت من اتّساع أفق انتظارها الأجناسيّ وتنوّع مصادر ثقافتها لإنشاء رواية «بنات الرياض». وتلك العوامل هي التي دفعت النقّاد والمترجمين والقرّاء -حسب رأينا- إلى تقبّل تلك الرواية على النحو الذي أشرنا إليه.

-7 منزلة خطاب العتبات من خطاب المتن»:

حرصت المؤلّفة في غضون المصاحبات النصيّة على إبراز صلة حياتها الخاصّة بحيوات شخصيّات «بنات الرياض»90 وإثبات أنّها تصوّر أحداثا حقيقيّة91. ومع هذا، فإنّ كلامها لا يدرج حكيها في نطاق الحكي الحقيقيّ ولا يفصل نصّها عن طبقة النصوص الروائيّة، إذ أنّ الراوي في نصوص الحكي الحقيقيّ يلجأ -عادة- إلى التبئير الخارجيّ. وإذا ما أورد تبئيرا داخليّا، فإنّه يشفعه بذكر المصادر الحقيقيّة التي استند إليها أو يحيطه بعبارات شكّ واحتمال92. ولهذا ذهب أعلام الشعريّة إلى أنّ نسبة الحكي إلى حقل الحكي الحقيقيّ تتأكّد إذا لم يترك الكاتب –الراوي منفذا إلى الشكّ في حقيقة ما اشتمل عليه حكيه93.

ومن أجل هذا ينبغي علينا أن نعتبر إشارات المؤلّفة إلى أنّها صوّرت واقع مجتمعها تصويرا صادقا وإثباتها أنّ حيوات شخصيّاتها مطابقة لحياتها إقرارا ضمنيّا بأنّ ثقافتها وتجربتها الحياتيّة وهمومها وذوقها الخاصّ وعلاقاتها الاجتماعيّة قد بلورت رؤيتها إلى الوجود وساعدتها على تشكيل عالمها الروائيّ على ذلك النحو.

وتلك المواقف الشائعة في عتبات الكثير من الروايات العربيّة والأجنبيّة لا تندرج في مواثيق الترجمة الذاتيّة الصريحة، وإنّما توظّف معجم ذلك الجنس الأدبيّ توظيفا مجازيّا. ويكفينا دليلا على ذلك ذهاب جابريال جارسيا ماركيز (Gabriel Garcia Marquez) إلى أنّ «كلّ الكتب تشبه مؤلّفيها. وبشكل أو بآخر، فإنّ كلّ كتاب يعتبر سيرة ذاتيّة. وكلّ شخصيّة خياليّة هي ذات متغيّرة أو ملصق مصنوع من هذا العنصر وذلك من المؤلف وذكرياته ومعلوماته»94. وكلّ هذا جانس قول الروائيّ الفرنسيّ غوستاف فلوبير (-Gus tave Flaubert) «إنّ السيّدة بوفاري هي أنا»95، بما أنّ ذلك الموقف يثبت علاقة شخصيّته وحياته الخاصّة بعالم روايته الموسومة بـ«السيدة بوفاري» (Madame Bovary).

وليس من شكّ في أنّ النصوص المصاحبة التي أشارت المؤلّفة في ثناياها –جادّة أو هازلة- إلى أنّها تردّ على مواقف الإدانة والتهديد التي أبداها مستعملو الأنترنات في السعوديّة احتجاجا على محتويات رسائلها لا تتعلّق بمحتويات تلك الرسائل التخييليّة بقدر ما تتعلّق بقسم هامّ من عتباتها، ممّا يُترجم عن شعورها بأنّ العتبات هي التي ستثير -بالدرجة الأولى- غضب قرّائها السعوديّين عليها وتحملهم على إدانتها. وهذا يؤكّد أنّ خطاب عتبات «بنات الرياض» ملتحم بصميم خطاب المتن السرديّ المتعلّق بها التحاما يدفعنا إلى مخالفة كبار الشعريّين الذين أبرزوا أهميّة المصاحبات النصّيّة ولفتوا الانتباه -في الآن نفسه- إلى ضرورة فصلها عن خطاب المتون المجاورة لها، اقتناعا منهم بأنّها مجرّد عتبات لا يفضي الإعراض عنها إلى طمس دلالات النصوص الأدبيّة المجاورة لها، وإنّما يحجب مدخلا من أهمّ المداخل إلى عوالمها96.

ونحن نذهب إلى أنّ القراءة التي تعزل متن «بنات الرياض» عن مصاحباتها النصّيّة لن تهدي إلى الأسباب التي فجّرت تلك المواقف المختلفة من الرواية. فقد تعلّق ذلك المتن السرديّ بتجارب فتيات سعوديّات تمتّعت إحداهنّ فحسب باستقرار عاطفيّ لأنّها تزوّجت الشابّ الذي أحبّته، بينما كابدت رفيقاتها آلام الفراق أو

الطلاق أو الكبت بسبب العوامل المتحكّمة في علاقة الرجل بالمرأة في مجتمعهنّ. ومن ثمّ بدت تلك التجارب تجارب عاديّة في وسط تهيمن عليه سلطة ذكوريّة محافظة.
ولكن، إذا ما قرأنا ذلك المتن السرديّ في ضوء عتباته تجلّى لنا إمعان الرجال في قمع النساء وتحجّر عقليّاتهم وتنافر سلوكهم مع القيم الإسلاميّة. ومن أمارات ذلك أنّ المتن السرديّ احتفل بإقدام راشد التنبل على الاقتران بقمرة القصمنجي والسفر معها إلى أمريكا ليتمكّن من إعداد شهادة دكتوراه في التجارة الإلكترونيّة فأجبرها بذلك على الانقطاع عن الدراسة. وقد أخفى عنها علاقته بفتاة آسيويّة ولم يكترث بأهوائها ورغباتها وصفعها مرّتين لثورتها على سلوكه، ثمّ طلّقها وهي حامل97. ونلاحظ أنّ المؤلّفة مهّدت للفصل الذي انفتح على توتّر تلك العلاقة بشاهد انتقته من «سنن ابن ماجه» شفّ عن أنّها فضحت بواسطته ظاهرة ضرب النساء، إذ ذكرت السيّدة عائشة في ذلك النصّ أنّ «رسول الله -صلّى الله عليه وسلّم- ما ضرب خادما له ولا امرأة ولا ضرب بيده شيئا»98.
وقد دلّ المتن السرديّ على أنّ فيصل البطران لم يتزوّج مشاغل عبد الرحمان، خضوعا لتقاليد عائلته التي رفضت تلك الزيجة بالرغم من أنّ أمّ تلك الفتاة امرأة أمريكيّة اعتنقت الإسلام. وهذا ينمّ عن أنّ المؤلّفة توسّلت بشاهد من كتاب «أمّهات المسلمين» لتطعن في ذلك الموقف المترجم عن عامل من العوامل المهيمنة على عقليّة مجتمعها، إذ نصّ ذلك الشاهد على أنّ النبيّ الكريم عليه الصلاة والسلام قد تزوّج «من عربيّات وغير عربيّات، قرشيّات وغير قرشيّات، مسلمات وغير مسلمات، مسيحيّات ويهوديّات أسلمن قبل أن يبني بهنّ، ثيّبات وأبكارا»99.
وقد كشف المتن السرديّ عن تحكّم خال قمرة ووالدها في مصيرها بعد أن طلّقها راشد مظهرا أنّها عبّرت لأمّها عن تمرّدها عليهما بقولها: «أنا يقال لي حرمة الحين. وعندي ولد. والمفروض يُؤخَذُ بكلمتي وينسمعْ رأيي!»100. وفي هذا دليل على أنّ المؤلّفة مهّدت لذلك الفصل بشاهد من «صحيح مسلم» لتدين الرجال الذين عاملوا المرأة المطلّقة على ذلك النحو، إذ أخبر «ابن عبّاس أنّ النبيّ صلّى الله عليه وسلّم قال: الثيّب أحقّ بنفسها من وليّها. والبكر تُستأمر (أي تُستأذن) وإذنها سكوتها»101.
إنّ تلك الشواهد التي مهّدت بها المؤلّفة لبعض الفصول قد نسجت مع محتوياتها السرديّة علاقات متينة برهنت على أنّ تلك الجوانب متنافية مع القيم التي بثّها الرسول صلّى الله عليه وسلّم. ذلك أنّ الشواهد النثريّة والشعريّة التي انتقتها من أقوال أعلام الفكر والأدب والفنّ ومهّدت بها لقسم هامّ من فصولها دعمت في مجملها المواقف التي تدين السلوك الاجتماعيّ في ذلك الفضاء وبرّرت توق الفتيات إلى الحبّ باعتباره الضامن الوحيد لاستقرارهنّ العاطفيّ.
ونحن نقدّر أنّ المؤلّفة قد أشارت إلى إحراز راشد على البكالوريوس والماجستار من معاهد أمريكيّة وانشغاله بإعداد رسالة دكتوراه بشيكاغو لتدلّ على أنّه من الشبّان السعوديّين المنفتحين على العالم الغربيّ. ومن هنا برّرت إيمان قمرة بأنّ علاقتها بذلك الشابّ ستغمرها سعادة102، ثمّ أبانت عن خيبة أملها عندما وجدت نفسها «أمام زوج لا يشعر بانجذاب نحوها، بل إنّه لم يلمسها منذ تلك الليلة المشؤومة في روما»103. فخلال تلك الليلة لاطفته باستحياء «وأغمضت عينيها بانتظار ما تتوقّع حدوثه، وإذ به يفاجئها بفعل لم يخطر لها على بال!»104 مفاجأة دفعتها إلى صفعه بعنف.
ولعلّ الشاهد الذي انتقته المؤلّفة من أشعار نزار قبّاني ومهّدت به للفصل الذي صوّر سلوك راشد مع زوجته قمرة يمثّل أبرز نصّ مصاحب دعم إمعان المتن في فضح علاقة الرجل بالمرأة وشفّ في الآن نفسه عن توق المؤلّفة إلى تغيير نظرة الرجل إلى المرأة في مجتمعها لإقامة العلاقات بين الجنسين على أسس جديدة. فقد قال نزر قبّاني في تلك القصيدة:

«ثقافتنا
فقاقيع من الصابون والوحل
فما زالت بداخلنا
رواسب من أبي جهل
ومازلنا نعيش بمنطق المفتاح والقفل
نلفّ نساءنا بالقطن
ندفنهنّ في الرمل
ونملكهنّ كالسجّاد
كالأبقار في الحقل
ونرجع آخر الليل
نمارس حقّنا الزوجيّ كالثيران والخيل».105

ويبدو لنا أنّ المؤلّفة قد شعرت بأنّ العتبات التي ضخّمت صوت التهجّم وعرّت الجوانب السلبيّة في مجتمعها وغذّت سخط النساء على الرجال ستدفع طائفة من قرّاء روايتها إلى شنّ حملة عدائيّة عليها106. ولذلك عمدت في عدّة مواطن إلى امتصاص غضب أولئك القرّاء بالإشارة إلى ضرورة التعمّق في صميم خطابها لفهم مقاصدها الحقيقيّة. ويكفينا دليلا على ذلك قولها في هامش الفصل الرابع الذي مهّدت له بقصيدة لنزار قبّاني: «أكاد أسمع سباب الرجال من القرّاء ولعنهم إياي بعد هذه القصيدة. أرجو أن تفهموها كما أريدكم أن تفهموها وكما أظنّ أنّ نزارا قد أراد لكم أن تفهموها»107.
ونحن نقدّر أنّ عتبات «بنات الرياض» هي التي صانت أدبيّة تلك الرواية ولم تقلّص درجة شعريّتها، رغم اندساس النزعة التعليميّة في خطابها. ذلك أنّ عناصر الجهاز النصّيّ الكثيف الذي حفّ بمتن تلك الرواية تلفت انتباه القارئ إلى ضرورة فحص العلاقة النصيّة المصاحبة التي تمثّل إحدى علاقات التعالي النصّيّ المسهمة في تشكيل شعريّة الآثار الأدبيّة. ومن ثمّ ينكشف أنّ تلك العتبات كثّفت أجناسيّة الرواية وأثرت دلالاتها ونزعت بها منزعا تجريبيّا طريفا ونأت بها في الآن نفسه عن الوهاد التي سقطت فيها النصوص الأدبيّة التعليميّة.
وقد عمّقت المؤلّفة مسلكها التجريبيّ بتطويع العتبات لتحديد عوامل تأليف نصّها الروائيّ وصياغة مواضيعه وتبويب فصوله وتنويع مستوياته اللغويّة وانتقاء عنوان له، ممّا يشفّ عن ملامح القرّاء والنقّاد الافتراضيّين الذين تصوّرتهم في طور التأليف ويدلّ على اتّساع أفق انتظارها الأجناسيّ. وبذلك تجلّت روائيّة «بنات الرياض» تجليّا يثبت من ناحية أنّ المؤلّفة وظّفت خصائص تميّزت بها عدّة روايات في القصّ الغربيّ الحديث وخاصّة منها المنخرطة في موجة الروايات الجديدة108 ويدلّ من ناحية أخرى على أنّها احتفلت بها في عتبات روايتها احتفالا يدعم تسليم طبقة من القرّاء بنسبة ذلك الحكي إلى الحكي الحقيقيّ ويكشف لطبقة أخرى منهم عن ثرائها الأجناسيّ وعمقها الدلاليّ.

-8العتبات والحجاج:

إنّ عتبات «بنات الرياض» تنطق بأنّ المؤلّفة أدركت تمام الإدراك أنّ قسما هامّا من القرّاء والنقّاد وخاصّة منهم أولئك الذين ستثير هم قضاياها هم الذين سيستغلّون صغر سنّها للطعن في قيمة روايتها بالتقليل من أهميّة تجربتها في الحياة والبحث عن مواطن تثبت ضعف أبنية تلك الرواية واختلال أسلوبها. ولهذا ردّت على جميع تلك المواقف، جادّة تارة ومتفكّهة تارة أخرى، لتثبت أنّها شكّلت روايتها تشكيلا مخصوصا وتمسّكت بنشرها على تلك الصورة، رغم أنّها تتوقّع ردود الفعل التي واجه بها القرّاء والنقّاد روايتها بعد نشرها. فقد أشارت في فاتحة الفصل الثاني عشر إلى أنّها لم تشرع في تأليف روايتها إلاّ بعد أن اختمر مشروعها في ذهنها طوال خمس سنوات.109 ورغم أنّها لاحظت تنافرا بين أحجام الفصول، فإنّها حافظت على تلك السمة وادّعت هازلة أنّ أحد مراسليها أسدى إليها نصائح لتتلافى ذلك النقص ثمّ ختمت كلامها بالإعراب عن ضرورة مجازاته على نصيحته بقولها: «أحدْ معاهْ ريال!»110.
وقد أظهرت المؤلّفة كلف بعض الشخصيات بالأبراج وقراءة الفنجان وغيرها من أساليب التكهّن بمصير العلاقات بين الذكور والإناث لتحلّل نفسيّاتها وتقف على هواجسها. ولمّا قدّرت أنّ ذلك الإطناب سيثير امتعاض بعض القرّاء عند نشر الرواية تظاهرت بالردّ على متقبّلي رسائلها الإلكترونيّة لتبرّر اعتناءها بتلك الظاهرة111. كما أنّها حرصت -فضلا عن ذلك- على الطعن في من تصوّرت أنّهم سيتّهمونها بتقليد بعض الأعلام بقولها في فاتحة الفصل السابع: «اتّهمني الكثيرون بأنّني أقلّد طريقة بعض الأدباء في الكتابة. ولي الشرف صراحة أن أقلّد كتّابا كالذين ذكروا. مع أنّني والله أصغر من أن أقلّدهم. للأمانة أنا أكتب بهذا الأسلوب المصرقع» حبّتيْن، حبّة فوق وحبّة تحت، منذ صغري. ولديّ ما يثبت أنّ صرقعتي قديمة و«منذ مبطي»، دفاتر مادّة التعبير المليئة بخنبقاتي عبر السنين»112. وقد دعمت ذلك الموقف بذكر أنّها لا تعرف شيئا عن المذاهب الأدبيّة التي حاول النقّاد إدراج روايتها فيها113.
والطريف أنّها توقّعت ردود فعل النقّاد على استعمالها الإنقليزيّة والعاميّة السعوديّة في الحوار أو في السرد فعمدت إلى تبطين الهزل بالجدّ لتبرّر تنوّع المستويات اللغويّة في روايتها، ممعنة بذلك في تكثيف التعاليق التي تشكّل ما يُعرف بـ«نرجسيّة (narcissisme) السرد»114. فقد زعمت في النصّ الذي ذيّلت به فصول روايتها أنّها استعملت الإنجليزيّة لترضي صديقتها ميشيل التي لم تكن تفهم بعض الكلمات الفصحى وتستفيد من ملاحظاتها في الآن نفسه115.
وكان النصّ المصاحب الذي مهّدت به للفصل الرابع والثلاثين أمارة على أنّها أشارت بصورة غير مباشرة إلى أنّ حرصها على مراعاة خصوصيّة شخصيّاتها هو الذي دفعها إلى إجراء العاميّة السعوديّة على ألسنتها لتردّ على من سيؤاخذها على ذلك116.
وكانت مسألة المستويات اللّغويّة من المسائل التي وقف عليها بعض النقّاد فعلا عند نشر رواية «بنات الرياض». ويكفي أن نشير إلى أنّ عبد الله الغذامي قد نوّه بنجاح تلك الرواية في «كشف خصائص الحكي في اللغة الفصحى وفي قدرة الفصحى على أن تكون محكيّة: أي ذات حيويّة يوميّة معاشيّة تداوليّة»117. ولكنّه اعتبر العاميّة من عوامل «تشتيت النصّ» وذهب إلى أنّ كتابة اللهجات المحليّة تثقل ذلك النصّ، إذ صار القارئ «يقرأ الجملة مرّتين أو ثلاثا لكي يكشف المراد اللغويّ ويعيد اللهجة إلى مكانها الجغرافيّ والثقافيّ»118. وبما أنّ كتابة الجمل الإنجليزيّة في أبجديّة عربيّة قد أدخل الرواية في مأزق آخر حسب قول الغذامي119، فإنّ كلّ ذلك كاد -في تقديره- أن يقتل النصّ ويخرجه من ميزته اللّغويّة لولا «النموذج الرابع للّغة في الرواية عبر صياغته السرديّة على مستوى لغويّ نسمّيه بالفصحى المحكيّة»120. وقد توسّلت المؤلّفة بالعتبات لتمعن في إيهام طبقة من قرّائها الافتراضيّين بأنّها نشرت رسائلها الإلكترونيّة طوال سنة في موقع «سيرة وانفضحت» وتُعرب عن شعورها بأنّ روايتها سترفع منزلتها في نظر طائفة من القرّاء وتدفع طائفة أخرى منهم إلى التهجّم عليها. ومن أجل هذا ادّعت أنّ «القارئ إبراهيم» اقترح عليها نشر جميع تلك الرسائل في موقع خاصّ على شبكة الأنترنات «حماية لها من السرقة والضياع» وضمانا لوصولها إلى عدد كبير من الناس121 ثمّ نصحته بالعزوف عن تلك الفكرة، نظرا إلى أنّ إنجازها سيعرّضه لسهام طائفة من القرّاء. وقد ذهبت -فضلا

عن ذلك- إلى أنّ رسائلها المنشورة قد تكسبها شهرة تحمل بعض الصحف والإذاعات والقنوات التلفزيّة على ضمّها إلى أسرها122 وتمادت في الإشارة إلى انتشار صيتها بفضل تلك الرسائل الإلكترونيّة وزعمت مازحة أنّها رفضت الكتابة في «مجلّة الديمن» لإيمانها بأنّها ستحصل على عرض «بتقديم برنامج تلفزيونيّ أو إذاعيّ، مثل برنامج إضاءات لتركي الدخيل»123، بما أنّه «ما فيش حدْ أحسن من حدْ» حسب عبارتها.
ولمّا كانت رجاء الصانع متمسّكة بنشر روايتها لتحقّق –بالدرجة الأولى- المقصد الإصلاحيّ الذي تعلّقت به تعلقا، رغم اقتناعها بأنّ ذلك سيعرّضها لانتقادات شرسة، فإنّها عمدت إلى تبطين الهزل بالجدّ لتعرب عن تلك الهواجس في ثنايا المصاحبات النصّيّة وتتحدى منتقديها وتدلّ على خطورة الرسالة التي نهضت بها124. وكانت تعليقاتها على الشكل السرديّ الذي مالت إليه من العناصر الأساسيّة التي أثرت روايتّة «بنات الرياض». فقد عقدت مع قرّائها ميثاقا روائيّا وأبانت في غضون نصّها السرديّ عن انتمائه إلى الحكي التخييليّ وأقامته على أركان تكشف عن أنّه نهض في مستوى العمق على الأركان الأساسيّة المشتركة التي تنهض عليها طبقة النصوص الروائيّة.
ومع هذا، فإنّها أعربت في المصاحب النصّيّ الأخير عن خشيتها من مغبّة تسميته «رواية» لتصرف الطبقة الأولى من قرّائها عن الشكّ في تعلّقها بأحداث حقيقيّة وتلفت انتباه الطبقة الأخرى منهم إلى أنّها تجنّبت تشكيل نصّها على نمط الرواية التقليديّة. فنصّ «بنات الرياض» –حسب قولها- ليس سوى «جمع لإيميلات مكتوبة بعفويّة وصدق» تعلّقت بـ«تأريخ جنون فتاة في بداية العشرينات»125. وليس من شكّ عندنا في أنّها ختمت المصاحب النصّيّ الأخير بفقرة وسمتها بـ«كفّارة المجلس» لتُلجم أصوات القرّاء الذين توقّعت أنّهم سيشكّكون في إيمانها ويطالبونها بإعلان توبتها بعد اطّلاعهم على روايتها126.

خاتمة:

تجلّى لنا أنّ رجاء الصانع اعتنت بالمصاحبات النصّيّة التي حفّت بمتن «بنات الرياض» اعتناء لتوجّه القرّاء إلى فهم خطابها السرديّ على النحو الذي تريده هي وتبلور في ثناياها العوامل التي دفعتها إلى تأليف ذلك النصّ وتبرّر انخراطها في نزعة التجريب وتدلّ على مقاصدها الدلاليّة والجماليّة. ومن هنا اخترقت تلك العتبات الحدود التقليديّة التي تسيّجها لتنصهر في صميم خطاب المتن السرديّ المجاور لها انصهارا دفعنا إلى إنعام النظر فيها للبرهنة على أنّ العلاقة النصّيّة المصاحبة تمثّل أهمّ علاقات التعالي النصّيّ التي بلورت شعريّة تلك الرواية.
ونحن نذهب إلى أنّ اتّساع المرحلة الزمنيّة الفاصلة بين تاريخ نشر تلك الرواية وأطوار تقبّلها ستفضي بالضرورة إلى تحوير أفق الانتظار الأجناسيّ الذي تحكّم في مواقف القرّاء الذين عجزوا عن تمييز نصوص الحكي الحقيقيّ من نصوص الحكي التخييليّ عجزا طمس خصوصيّة الشكل الفنّيّ الذي اتّسمت به الرواية التي نحن بصددها وحجب عنهم صميم خطابها وقادهم إلى الحطّ من منزلتها وإدانة مؤلّفتها. فبمرور الزمن ستتراكم النصوص السرديّة التخييليّة وتتغيّر الأذواق وتتجلّى معايير تصنيف الآثار الأدبيّة وتبرز قيمة البحوث الشعريّة تدريجيّا، ممّا سيسهم في دعم أصوات النقّاد المختصّين ويؤثّر تأثيرا حتميّا في عمليّة التلقّي.
والطريف أنّ المصاحب النصّيّ الذي أبان عن اقتناع رجاء الصانع بأنّ الأصوات التي ستتهجّم على روايتها عند نشرها لن يكون لها صدى بعد نصف قرن127 قد شفّ عن تماثل تجربتها الفنّيّة مع التجربة التي مرّ بها الأديب التونسي البشير خريّف عندما كان في سنّها بالضبط. ذلك أنّه دشّن تجربته القصصيّة بنشر أقصوصة عنوانها «ليلة الوطيّة» في منتصف الثلاثينات، أي عندما كان في سنّ رجاء الصانع لمّا انكبّت على تأليف «بنات الرياض» فثار عليه بعض الصحفيّين لاحتفاله بمسألة عاطفيّة وإجرائه العاميّة على ألسنة الشخصيّات ثورة حملته على الإمساك عن نشر أعماله القصصيّة الأولى طوال عشرين سنة. وفي فجر استقلال تونس تصوّر أنّ أذواق القرّاء قد تبدّلت فأقدم على نشر رواية موسومة بـ«حبّك درباني»، استند فيها إلى تجاربه عندما كان في الثانية والعشرين من عمره استنادا شفّ عن تعطّشه هو وأبناء جيله إلى الحبّ في مجتمع أظهر -آنذاك- وجها محافظا وتكتّم على فضاءات التحرّر والمجون تكتّما. غير أنّ تلك الرواية أثارت عليه موجة جديدة من الانتقادات لانفتاحها على العاميّة واحتفالها «بنواحي نفسانيّة لا ينبغي تشريحها» حسب أقوال هواة النقد خلال تلك الفترة128.
ولولا الدراسة العلميّة التي نشرها الدكتور فريد غازي -رائد النقد الأدبيّ الحديث في تونس- ليثبت أنّ العاميّة ليست نقيصة في تلك الرواية ويدلّ على قيمتها الفنّيّة والفكريّة لانصرف البشير خريّف عن الكتابة القصصيّة انصرافا نهائيّا حسب ما ذكر هو نفسه في بعض حواراته الأدبيّة. وبفضل تلك الدراسة العلميّة الأولى تحدّى ذلك القصّاص خصومه وعمّق تجربته القصصيّة حتّى أمسى من أبرز أعلام الرواية والأقصوصة في تونس. بل إنّ تلك الجوانب التي أدانها هواة النقد في الثلاثينات والخمسينات أصبحت منذ مطلع السبعينات مواضيع لرسائل جامعيّة تمّت مناقشتها داخل تونس وخارجها.

هوامش:

1- رجاء عبد الله الصانع، بنات الرياض، بيروت، دار الساقي، الطبعة السادسة، 2006.
2- صدرت رواية «بنات الرياض» في سبع طبعات اشتملت كلّ طبعة منها على عشرة آلاف نسخة. وقد ذكرت لنا المؤلّفة أنّ روايتها تُرجمت إلى أكثر من عشرين لغة وأنّها ستعرض في شكل شريط سينمائي.
3- انظر: فايز عبد الله الشهري، الأنترنت بين «بنات الرياض» و«شباب جدّة»، جريدة الرياض، المملكة العربية السعوديّة،01جانفي2006.
4- انظر على سبيل المثال:
- حسين النعمي، أسئلة السياق الروائيّ في السعوديّة، ضمن «النقد الأدبي ودوره في المجتمعات العربيّة»، تونس، بيت الحكمة، 2007، ص ص 25-21.
- محمود طرشونة، مراتب العشق، ص ص 110-105، ضمن الكتاب السابق .
5- انظر على سبيل المثال:
- حسين النعمي، أسئلة السياق الروائيّ في السعوديّة، ص ص 25-13.
- حسين محمّد بافقيه، مقدّمة لدراسة الأدب والثقافة في المملكة العربيّة السعوديّة، ص ص 195-204، ضمن «النقد الأدبي ودوره في المجتمعات العربيّة».
6- حسين النعمي، أسئلة السياق الروائي، ص16.
7- المرجع السابق، الصفحة نفسها.
8- انظر على سبيل المثال: إبراهيم خليل، في الرواية النسويّة العربيّة، عمّان، دار ورد للنشر والتوزيع، 207.
9- انظر: على سبيل المثال « بنات الرياض»، ص ص 36-38، ص ص 69-71، ص ص 205-200، ص ص 303-307.
10- صالح بن معيض الغامدي، قراءة في الجوانب الشكليّة لرواية «بنات الرياض» ودلالاتها (3)، جريدة الجزيرة، 5 ديسمبر 2005.
11- انظر على سبيل المثال: - فيصل العتيبي، حقيقة رواية «بنات الرياض».
- عبد الرحمان العشماوي، «بنات الرياض»، جريدة الجزيرة أكتوبر2005.
- المراهقة رجاء الصانع تواصل مسلسل نشر غسيلها القذر خارج الوطن، منتدى بداية العرب، مارس 2008 (شبكة الأنترنات).
12- رجاء الصانع، بنات الرياض، ص ص23.
13- المصدر السابق، ص 25
14- المصدر نفسه، ص 26.
15- انظر المصدر نفسه، ص27.
16- صالح الغامدي، قراءه في الجوانب الشكليّة لرواية «بنات الرياض» ودلالاتها .
17- سعود الهذلول، بين إطراء القصيبي وتردّد الغذامي والرفض السائد ضاعت الرواية، جريدة الرياض، 8 ديسمبر 2005.
18- رجاء الصانع، بنات الرياض، ص 30.
19- المصدر السابق، ص ص 30-31.
20- انظر على سبيل المثال، المصدر السابق، ص ص 303-307.
21- انظر المصدر نفسه، ص 161.
22- انظر المصدر نفسه، ص ص 264-268.
23- حسين النعمي، أسئلة السياق الروائي في السعوديّة، ص 16.
24- رجاء الصانع، بنات الرياض، ص5.
25- انظر المصدر السابق، ص7.
26- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
27- المصدر نفسه، ص 9.
28- انظر على سبيل المثال، المصدر نفسه، ص ص 44-45، ص ص 242-243.
29- Randa Sabry, Quand le texte parle de son paratexte, in. Poétique, N69, 1987, p.83.
30- انظر على سبيل المثال، رجاء الصانع، بنات الرياض، ص ص 9-13.
31- المصدر السابق، ص319.
32- محمود الهميسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، دمشق، الموقف الأدبي، العدد 313، أيّار 1997، ص ص 40-41.
33- انظر: Gérard Genette, Seuils, Paris, Seuil, 1987 p.87.
34- رجاء الصانع، بنات الرياض ص27.
35- المصدر نفسه، ص9.
36- المصدر نفسه ص10.
37- انظر على سبيل المثال موقع رجاء الصانع على شبكة الأنترنات، www.rajaa.net
38- رجاء الصانع، بنت الرياض، ص140.
39- المصدر السابق، ص 9.
40- «سأكتب عن صديقاتي
فقصة كل واحدة
أرى فيها، أرى ذاتي
ومأساة كمأساتي...»
المصدر نفسه، ص ص 10-11.
41- «نكشت شَعري ولطخت شفتيّ بالأحمر الصارخ وإلى جانبي صحن من رقائق البطاطس المرشوشة بالليمون والشطّة. كلّ شيء جاهز للفضيحة الأولى»، المصدر نفسه ص 13.
42- انظر على سبيل المثال، المصدر نفسه، ص 22، ص 60.
43- المصدر نفسه، ص 22.
44- المصدر نفسه، الصفحة نفسها
45- المصدر نفسه، ص36.
46- عبد الرحمان صالح العشماوي، بنات الرياض، جريدة الجزيرة، 29 أكتوبر 2005.
47- انظر منتدى بداية العرب، المراهقة رجاء الصانع تواصل نشر مسلسل غسيلها القذر خارج الوطن، مارس2008.
48- صالح بن معيض الغامدي، قراءة في الجوانب الشكليّة لرواية «بنات الرياض» ودلالاتها، جريدة الجزيرة، نوفمبر، ديسمبر 2005.
49- المرجع السابق، 28 نوفمبر 2005.
50- «لهذه المقدّمة السير ذاتيّة وظائف متعدّدة، لعلّ من أهمّها أنّها وسيلة أو تقنية جديدة تستخدمها الكاتبة لربط بين الرسائل

أو فصول الرواية لإنتاج نصّ روائيّ متماسك إلى حدّ معقول، كما أنّها تكسب النصّ حيويّة معيّنة عندما تدخل قرّاء رسائلها المتخيّلين طرفا في كتابة رسائلها البريديّة وتحاورهم وتستشيرهم حول مجرى أحداث القصّة ومضامينها وأساليبها...»، المرجع نفسه، جريدة الرياض، 5 ديسمبر 2005.

51- المرجع نفسه، 21 نوفمبر 2005.

52- المرجع نفسه .

53- رجاء الصانع، بنات الرياض، ص 206.

54- صالح بن معيض الغامدي، قراءة في الجوانب الشكليّة لرواية «بنات الرياض» ودلالاتها، ديسمبر 2005.

55- رجاء الصانع، بنات الرياض، ص 117.

56- سورة الرعد، 11. انظر المصدر السابق، ص9.

57- المصدر نفسه، ص10.

58- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

59- «إلاّ أنّ حياة صمدت على الرغم من كلّ ما ستقرؤون، لا أظنّ أنّ هدمها ببضع رسائل بريديّة «بالشيء المحرز!» المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

60- المصدر نفسه، ص68.

61- «دائما تُردّد هذه الجملة على مسمعي «أنت لن تصلحي العالم ولن تغيّري الناس...» معهم حقّ، لكنّني لن أتخاذل عن المحاولة كالجميع، وهذا هو الفرق بيني وبين الآخرين. «إنّما الأعمال بالنيّات وإنّما لكل امرئ ما نوى» عسى الله أن يجعل كتابتي في ميزان أعمالي» المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

62- «قد أواجه المصاعب الآن كما واجهها لوثركنغ الذي اعتقل منذ نصف قرن وهو في بداية نضاله ضدّ المعتقدات الخاطئة في مجتمعه. ضحّى هذا الرجل بنفسه لخدمة القضيّة، ولم يقل إنّه ليست بالإمكان إصلاح العالم. وها هو يُذكر الآن كبطل من أبطال هذا القرن بعد أن عومل كمجرم في حياته»، المصدر نفسه، ص 114.

63- المصدر نفسه، ص68.

64- ما أجمل هذا التفاعل الذي يدفعني للاستمرار في سلسلتي الفضائحيّة الهادفة. أليست هذه الرسائل أجمل بكثير من تلك التي تصلني يوميّا لتتحدّث عن ليبراليتي وانحلالي؟»، المصدر نفسه، ص139.

65- «تملأني النشوة وأنا أستمع للحديث الدائر عنّي في كلّ مجلس أكون فيه ! أحبّ دائمـا أن أشارك الحضور في حديثهم وأعطي توقّعـاتي مثلهم، وفي منزلنـا أطبع الإيميل الذي أرسله كلّ جمعة لكم وأقرأه على أهل البيت مثلما تفعل جميع البنات!»، المصدر نفسه، 172.

66- «ليس الأمر متعلّقا بالجغرافيـا يا بندر. إنّها قصّة أرويها كما حدثت، وأنـا متأكّدة من أنّه لا يجوز التعميم في مثل هذه الأمور...»، المصدر نفسه، ص 242.

67- المصدر نفسه، ص 243.

68- المصدر نفسه، ص 253.

69- «طيّبْ، وشْ رايكم أنّ غزالتي الفسفوريّة سرقت الدفتر من غرفة سديم وهي نايمة وطارت وحطته عندي. سوّيت له كوبي (Copy) وعطيته لغزالتي ترجعه... هاه؟ عندكم شيْ؟ حدْ شريكي؟ اللّي مو مصدّق يصطفل؟ والغرفة لها أربعه جدران!»، المصدر نفسه، ص 254.

70- المصدر نفسه، ص 318.

71- «كان خدّاها المتورّدان وابتسامتها الواثقة تعلن لصديقاتها عن أمل مخبّأ في مكان مّا من هذه الحياة الصعبة [...] لميس وحدها التي لم تعان في سبيل الحصول على ما تبتغيه كما عانت كلّ واحدة منهنّ»، المصدر نفسه، ص 309.

72- «سلبيّة وضعف واتّباع للعادات والتقاليد المتخلّفة حتّى إن استنكرتها عقولهم المتنوّرة! هذه هي الطينة اللّي خُلق منها شباب هذا المجتمع للأسف»، المصدر نفسه، ص 306.

73- المصدر نفسه، ص 113.

74- المصدر نفسه، ص 195.

75- -«اكتشفت ميشيل أنّ وباء التناقض في بلدها قد استفحل حتّى طال أبويها...» المصدر نفسه، ص 207.

-«الهجرة إلى دبي. قرار اتّخذه الأبوان بعد عجزهما عن الانسجام مع المجتمع السعوديّ المتزمّت»، المصدر نفسه، ص 208.

76- إنّ مجتمعنا السعوديّ أشبه بكوكتيل الطبقات الذي لا تختلط فيه ايّ طبقة بالأخرى إلاّ للضرورة وعند الخفق الاستثنائي»، المصدر نفسه، ص 56.

77- عرفت ميشيل الآن أنّ كثيرا من هؤلاء الأزواج يُخفون تحت ابتساماتهم قلوبا دامية ونفوسا مغبونا حقّها في اختيار شريك الحياة» المصدر نفسه، ص 302.

78- انظر المصدر نفسه، ص ص 42-43، ص ص -217 212.

79- «يُمنع الاحتفال بعيد الحبّ في بلادنا ولا يُمنع الاحتفال بعيد الأمّ أو الأب، مع أنّ الحكم الشرعيّ واحد. مضطهد أنت أيّها الحبّ في هذا البلد»، المصدر نفسه، ص 69.

80- «يظنّ ماتي الذي ينحدر من بلاد الحريّة أنّ الحبّ كائن خارق يصنع المعجزات. هي نفسها كانت تعتقد ذلك في بداية صباها، قبل أن تعود من أمريكا للعيش في بلادها التي يُعامل الحبّ فيها ككنكتة خارجة يمكن التندّر بها لفترة قبل أن يُمنع تداولها من قبل جهات عليا»، المصدر نفسه، ص 188.

81- «رأيك أحترمه يا عزيزتي، لكنّنا لو فقدنا إيماننا بالحبّ، فستفقد كلّ الأشياء في هذه الدنيا لذّتها [...] يا الله. لقد حُرمنـا أشياء كثيرة، فلا تحرمنا نعمة الحبّ!»، المصدر نفسه، ص ص 263-264.

82- «متى أحبّت المرأة، كان الحبّ عندها دينـا، وكان حبيبهـا موضع التقديس والعبادة (طاغور) المصدر نفسه، ص189.

83- «قال لها يوما: كلّ ما يريده الرجل من المرأة أن تفهمه، فصاحت المرأة في وجهه قائلة: وإنّ كلّ ما تريده المرأة من الرجل هو أن يحبّها ! (سقراط)»، المصدر نفسه، ص 72.

84- «هذه ليلتي وقصّة الأمس بطلاتها «منكم وفيكم» فنحن من وإلى الصحراء نعود...». المصدر نفسه، ص10.

- «إليكم أكتب رسائلي، علّها تقدح الزناد فينطلق التغيير»، المصدر نفسه، ص10.

85- انظر على سبيل المثال:

- فوزي الزمرلي، في عتبات «حدّث أبو هريرة قال...»، الإمارات العربيّة المتحدة، مجلّة شؤون أدبيّة، العدد 51، سنة 2005.

86- رجاء الصانع، بنات الرياض، ص94.

87- انظر: فوزي الزمرلي، الكتابة القصصيّة عند البشير خريّف، تونس ـ ليبيا، الدار العربيّة للكتاب، 1988، ص ص 315-329.

88- رجاء الصانع، بنات الرياض، ص 318.

89- المصدر السابق، ص7.

90- «إلى عينيّ الاثنتين... أمّي... وأختي رشا وجميع صديقاتي (بنت الرياض)»، المصدر السابق، ص5.

-«أنا كلّ واحدة من صديقاتي، وقصّتي هي قصصهنّ»، المصدر نفسه ص140.

91- سأكتب عن صديقاتي»، المصدر نفسه، ص9.

-«ما زال فتيل الاعترافات طويلا بداخلي. وكلّما طال احتراقه ازدادت كتاباتي توهّجا»، المصدر نفسه، ص 228.

92- انظر، فوزي الزمرلي، شعريّة الرواية العربيّة، تونس، مركز النشر الجامعي وكليّة الآداب والفنون والإنسانيّات بمنوبة، الطبعة الثالثة 2009، ص ص 290-310.

93- انظر:

- Gérard Genette,Fiction et diction, Paris, seuil, 1991, P.P 79-87

94- حوار مع جابريال جارسيا ماركيز، ترجمة حسين عيد، مجلّة عمّان، العدد 134، سنة 2006، ص 12.

95- «Madame Bovary c'est moi»

96- انظر على سبيل المثال:

- Gérard Genette, Seuils, Paris, Seuil, 1982.

- Revue Poétique, N : 69, Fev 1987 (Le Paratexte).

97- انظر، رجاء الصانع، بنات الرياض، ص ص 97-101، ص ص 112-116.

98- المصدر السابق، ص97.

99- المصدر السابق، ص127.

100- المصدر نفسه، ص 215.

101- المصدر نفسه، ص 211.

102- «كانت قمرة تحلم بالكثير. كثير من الملاطفة وكثير من الحبّ وكثير من الحنان والعواطف كالتي تدغدغ قلبها عند قراءة الروايات العاطفيّة أو مشاهدة الأفلام الرومنسيّة»، المصدر نفسه، ص ص 34-35.

103- المصدر نفسه، ص35.

104- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

105- المصدر نفسه، ص 32.

106- من الشواهد على ذلك قولها في هامش الفصل التاسع عشر «قامت الدنيا عليّ ولم تقعد واشتعل صندوق إيميلي بالرسائل المفخّخة. البعض يحذّرني من الاقتراب من الخطوط الحمراء والبعض يعتبر أنّني قد تجاوزتها بالفعل وسوف أعاقب على تدخّلي في شؤون الآخرين حتّى أكون عبرة لكلّ من تسوّل له نفسه تحدّي المجتمع وتقاليده بهذه الجرأة والصفاقة والثقة بالنفس»، المصدر نفسه، ص 132.

107- المصدر نفسه، ص33.

108- انظر محمد رشيد ثابت، التجريب وفنّ القصّ في الأدب العربيّ الحديث في السبعينات والثمانينات، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة ودار ابن زيدون للنشر بتونس، 2004، ص ص 368-369.

109- رجاء الصانع، بنات الرياض، ص89.

110- المصدر السابق، ص 233.

111- المصدر نفسه، ص ص 67-68.

112- المصدر نفسه، ص ص 52-53.

113- انظر المصدر نفسه، ص ص 179-180.

114- انظر محمد رشيد ثابت، التجريب وفنّ القصّ، ص 360.

115- «أُعجبت ميشيل بالقصّة كثيرا وأثنت على طريقتي في السرد. وكانت تساعدني باستمرار على تذكّر الأحداث التي تغيب عن ذهني وتصحّح لي النقاط التي أذكرها بشكل خاطئ أو غير واضح. مع أنّها لم تكن تفهم بعض كلماتي الفصحى وتتطلب منّي أن أزيد من استخدامي للغة الإنكليزيّة على الأقلّ في الإيميلات التي تتحدّث عنها حتّى تتمكّن من فهمها بشكل جيّد.؟ وقد فعلت ذلك من أجلها». رجاء الصانع، بنات الرياض، ص 317.

116- «تستمرّ سلسلة العروض المغرية والاقتراحات التي لا أميّز صدقها من كذبها: جاءني اقتراح من أحد المخرجين السعوديّين بتحويل إيميلاتي إلى مسلسل رمضاني ! لِمَ لا؟ إن كنّا سنطبعها كرواية، فلم لا نصوّرها تلفزيونيّا؟ [...]. هنا يأتي السؤال المهمّ. من ستقبل التمثيل في مسلسلي؟ هل سنستعين بممثّلات من الدول الخليجيّة المجاورة فنضحّي بالحوار السعوديّ اللهجة؟ أم سنجعل شبّانا سعوديّين يتنكّرون للقيام بأدوار الفتيات فنضحّي بالمشاهدين»، المصدر نفسه، ص ص 218-219.

117- عبد الله محمد الغذامي، بنات الرياض النصّ البسيط العميق، جريدة الرياض، المملكة العربيّة السعوديّة، 15 ديسمبر2005.

118- المرجع السابق.

119- المرجع نسفه.

120- المرجع نفسه.

121- انظر رجاء الصانع، بنات الرياض، ص 184.

122- «لا يمكنني أن أحمّلك يا إبراهيم عبءا كهذا قد تحقد عليّ بعده. ولذلك فإنّي سأظلّ على أسلوبي العتيق في إرسال الإيميلات الأسبوعيّة بانتظار عرض أفضل كعمود أسبوعيّ في صحيفة أو برنامج إذاعيّ أو تلفزيونيّ أو أيّ اقتراح تجود به قرائحكم ! «شحّاذة وتتشرّطْ» !»، المصدر السابق، ص ص 184-185.

123- المصدر نفسه، ص 189.

124- انظر المصدر نفسه، ص ص 211-212.

125- انظر المصدر نفسه، ص 318.

126- «كفّارة المجلس أو «دعاء الحش» كما تسميه صديقاتي: سبحانك اللهمّ وبحمدك. أشهد أن لا إله إلاّ أنت. أستغفرك وأتوب إليك»، المصدر نفسه، ص319.

127- انظر المصدر نسفه، ص114.

128- انظر البشير خريّف، الأعمال الكاملة، تونس وزارة الثّقافة والمحافظة على التراث، جمع وتحقيق وتقديم وببليوغرافيا فوزي الزمرلي، المجلّد الأوّل، 2005، ص ص 9-58.

دراسة


■ د. جميل حمداوي1

حميد لحمداني والنظرية المنفتحة للقصة القصيرة جدا

تمهيد:

يعد حميد لحمداني من أهم النقاد الرواد في مجال القصة القصيرة جدا بالمغرب إلى جانب كل من: جميل حمداوي، ومحمد رمصيص، وسعاد مسكين، وسلمى براهمة، وحسن المودن، وميمون مسلك، وحميد ركاطة، وعبد العاطي الزياني، ومحمد يوب، ونورالدين الفيلالي1...

ومن ثم، فقد أعلن حميد لحمداني مشروعه التنظيري منذ 2005م، عبر مجموعة من الورشات التكوينية والدراسية والمحاضرات الأكاديمية في مجموعة من الملتقيات والندوات الثقافية التي تتعلق بالقصة القصيرة جدا. بل يرتبط مشروع حميد لحمداني بالنظرية المنفتحة للقصة القصيرة جدا، وقد تأثر في ذلك بالقاص محمد اشويكة الذي طرح هذه النظرية في كتابه: **«المفارقة القصصية»**2. وفي هذا الصدد، يقول حميد لحمداني: «قدم محمد اشويكة في كتابه **(المفارقة القصصية)** تصورا منفتحا لنقد القصة من منظار تجديد أدوات التحليل ومواكبة تطور الأدب، على الرغم من حكم التعميم، وفصل تطور النقد المغربي عن جهود النقد العالمي»3.

ومن ثم، فكتاب حميد لحمداني عبارة عن تدشين إبستمولوجي جديد في مجال القصة القصيرة جدا، يستعرض فيه الكاتب تصوره الفكري الذي سماه بالنظرية المنفتحة، وما التطبيقات النصية الأخرى إلا تلوين من تلوينات هذه النظرية: «تهدف هذه الدراسة إلى محاولة رصد وتشييد معالم نظرية منفتحة خاصة بفن الق الق جدا، هذا الفن المعاصر بامتياز، والذي استطاع في ظرف وجيز أن يفرض نفسه في عالم السرد، ويتجاوز فن القصة القصيرة على الخصوص، ويضاهيها أحيانا ويتميز عنها. ولاتروم الدراسة فصل الق الق جدا عن حضنها الجيني السردي الممتدة جذوره في الرواية والقصة ثم القصة القصيرة، والأقصوصة، ولكنها تركز على الخصوصيات التي استطاع هذا الفن المعاصر أن يفرضها في سياق نشأته الحديثة، وارتباطه بالتراث، وبلورته لتقنيات متميزة ووظائف جديدة ملائمة لشروط العصر الحاضر.»4

إذاً، ماهي القضايا التي يطرحها كتاب حميد لحمداني؟ وماهي معالم نظريته الجديدة؟ وإلى أي حد يمكن الاستعانة بهذه النظرية في مقاربة النصوص القصيرة جدا بنية ودلالة ومقصدية؟ هذا ماسوف نعرفه في النقط التالية:

***مقومات القصة القصيرة جدا والتنظيرات المختلفة:**

يرتكز كتاب حميد لحمداني حول مجموعة من المحاور الرئيسة التي تتعلق بالقصة القصيرة جدا، إن نظرية وإن تطبيقا. ومن ثم، فقد بدأ الباحث باستعراض مجموعة من الكتب والدراسات والأبحاث والمقالات التي خاضت في هذا الجنس الأدبي الجديد بالبحث والدراسة والتوثيق، فقام حميد لحمداني باستكشافها واستقرائها ونقدها وغربلتها وتقويمها في ضوء نظريته الجديدة، مثل نقد أعمال كل من: أحمد جاسم الحسين، ويوسف الحطيني،وأحمد عمران، وإلياس خلف جاسم، وعبد الدائم السلامي، وسلمى براهمة، ومحمد تنفو، ومحمد اشويكة، وجميل حمداوي، وسعاد مسكين، ومحمد يوب، ومحمد مساعدي، وعبد الرحمن تمارة، وعبد العاطي الزياني، ونورالدين الفيلالي...

وبعد ذلك، يقدم حميد لحمداني تعريفات القصة القصيرة جدا، مع رصد مختلف مصطلحاتها المختلفة، والتأشير على رمزها المختصر الذي حصره في كلمة **(الق الق جدا)**، دون أن ينسى ذكر جذورها في تراثنا السردي العربي القديم، وتبيان مدى تأثر القصة العربية القصيرة جدا بنظيرتها الغربية في الثقافة الأنكلوسكسونية، أو في الثقافة الفرنكفونية، أو في الثقافة الإيبرية، أو في ثقافة أمريكا اللاتينية ...

هذا، ويستعرض حميد لحمداني مجموعة من العوامل التي أفرزت القصة القصيرة جدا، مثل: التطور الرقمي، وانبثاق النص الشبكي، وسرعة العصر، وتزايد الأزمات العالمية المتعددة ، وتفاقم معاناة الإنسان المعاصر،وميل الإنسان الفرد إلى تجريب كتابة متمردة تتلاءم مع تحولات العولمة بكل تناقضاتها الجدلية. كما اقترنت القصة القصيرة جدا بالنص الترابطي الرقمي، وبفضاءاته الشبكية المتنوعة التي ساهمت في تداول هذا الجنس الأدبي بسهولة ويسر، وعرفت القراء التفاعليين بهذا الفن المعاصر؛ كأن هذا الجنس الأدبي هو نتاج الإنترنت أو الويب أو الشبكة العنقودية.

وبعد ذلك، يتتبع الدارس القصة القصيرة جدا في امتداداتها الإبداعية والنظرية والنقدية والتطبيقية، فقد أشار الدارس إلى أن عبد الرحيم مودن في كتابه: **(معجم مصطلحات القصة المغربية)**5 قد أورد نصوصا من القصة القصيرة جدا **لعبد الكريم التمسماني** سماها صاحبها (قصصا قصيرة جدا)، وتعتمد هذه النصوص على التكثيف والاختزال واللغة التلغرافية... وقد نشرت هذه القصص سنة 1974م. كما نشر **محمد جبران** قصتين قصيرتين جدا سنة 1989م6. هذا، وقد أثبت

عبد الرحيم مودن مجموعة من المصطلحات التجنيسية القريبة من القصة القصيرة جدا، مثل: قصة صغيرة، وأقصوصة صغيرة، وأقصوصة في دقيقة، ولوحة قصصية، وخاطرة...

ومن جهة أخرى، فقد نشر محمد علي الرباوي قصة قصيرة جدا تحت يافطة الخاطرة، وعنوانها (الإبريق)، ولكنها بالفعل قصة قصيرة جدا، فقد نشرت بجريدة العلم سنة 1973م، وهاهو نصها: «الليلُ يتسكَّع في الطرقات. ظلالُ الجنِّ تَراها عيون الأطفال في زوايا الأزقة الضيقة. كانت الأمطارُ خَيْطاً بلا ذيل. أغلقنا الأبواب. جلسنا نتحدث. الإبريق ينظر بكبرياء إلى الكؤوس. الحديث في مد وجزر. الأب يقول: «تَكَسَّرَ زجاجُ الشمس في هذه الأيام . ذرّاتُها بعثرتها الريح». الإبن يقول: «عيونُك سوداء». الحديث في مد وجزر. يُضيف الأبُ حفنةً من السُّكّر إلى إبريق الشاي. يعود الحديث إلى مد وجزر. الأب يقول: «كيف يُمكن نَتف الطواويسِ الجاثمة فوق صدور الطوال الأقدام؟». فَرْدٌ من الأسرة يقول: «اسقنا الشاي». الحديث في مد وجزر. يُضيف الأبُ حَفِنةً من السكر إلى الإبريق. الراديو يزرع الصمت في البيت. تمثيلية هزلية تلتصق كالأقراط... يُضيف الأبُ حفنة من السكر. ويظل المطرُ يُثرثر في الأحياء. تتراكم الأوحال عند عتبة الدار. تتأنث أحاديثنا. اِنتشر العطرُ في البيت. موعد سهرة الأسبوع حان . أفرغ الأبُ الإبريق ... اِنفتحت الأفواه. اِستدارت العيون. كانت الكؤوس ملأى بالدم».

وعلاوة على ذلك، فقد قدم حميد لحمداني خلاصة الصياغة النظرية والتعريفية والاصطلاحية المنفتحة للقصة القصيرة جدا، فأشار إلى هيمنة مصطلح القصة القصيرة جدا بالمقارنة مع مصطلحات أخرى، مثل: القصة الومضة، والشذرة، والقصة الصغيرة، والقصة البرقية، وأقصوصة في دقيقة، وأقصوصة صغيرة، وخاطرة قصصية، ولوحة قصصية، ولقطة قصصية، وكبسولة، وقصة، وقصة صغيرة جدا، وقصة خاطفة، وقصة مفاجئة...وقد بين الدارس بأن هذا الفن الجديد ينتمي إلى عائلة فن السرد بصفة عامة، وفن القصصية بصفة خاصة. أما أصولها فقد حصرها في مصادر عربية أساسا كالخبر، والحكاية، والنادرة...، ومصادر منحدرة مباشرة من القصة القصيرة والأقصوصة، وما له علاقة مع بعض التأثيرات القصصية الغربية.

أما فيما يخص الخصائص الشكلية والفنية، فيمكن الحديث عن: القصصية، والقصر الشديد، والتكثيف، والحذف، والتثغير، والمفارقة، والإيجاز، وتقليص الزمن، وتقليص المكان، واختزال الوصف، واقتصاد اللغة، والتذويت، والتشكيل، والشعرية، والانزياح، والسينمائية، والمشهدية، والترميز، والارتباط(الحبكة)، وتحجيم الحدث، وتوتير الحدث، والتهجين، وحذف الروابط، والفراغ (البياض)، والميتاسرد، والتجريب، والرؤية المجهرية، والصنعة البنائية، ووحدة الموضوع، والحكائية (التأثر بالحكاية)، والتشظي (الشذرية)، والخبرية...

أما فيما يتعلق بالدلالة، فهناك السخرية، والطرافة، والإضحاك، والتنكيت، وعمق الأثر، والإدهاش، والخصوبة الدلالية، ونزعة التقويض(الهدم)، والتلغيز، وتوظيف الحلم، والاستبطان النفسي، والمأساوية، والنغمة الهامشية، والنزعة القيمية، والأسطرة، والاستشراف (التطلع نحو الممكن)، والشفافية، ووحدة الانطباع، والبعد الفلسفي، والنقد اللاذع، والتجاسر (عدم اللياقة)، ومركزة الفكرة، والنزعة الإنسانية، والانتقال من الخاص إلى العام.

ومن ناحية أخرى، فللقصة القصيرة جدا علاقة وثيقة مع الأنواع والفنون الأدبية الأخرى، مثل: القصة القصيرة، والحكاية، والمثل، والخاطرة، والنادرة، والحكمة، والشعر، والنكتة، وقصيدة النثر، والخبر، واللقطة السينمائية والمسرحية، واللوحة التشكيلية، ولها علاقة وثيقة أيضا مع الحديث والكذب واللغز والأحجية...

وينضاف إلى ذلك، أن حميد لحمداني لم يكتف بالتنظير العربي فقط، بل انفتح على التنظيرات الغربية، فاستعرض ما كتبه أنخيل مالدونادو سسيبيدو(Angel Maldonado Ace-vedo)، وما جمعه كينت تومبسون (Kent Thompson) في كتابه: (النوافذ المفتوحة: للقصة الكندية القصيرة جدا) (Open Win-dows :Canadian short short stories).7 ويتميز هذا الكتاب بكونه يجمع نصوصا قصصية قصيرة جدا لخمسة وعشرين كاتبا باللغة الإنجليزية منذ سنة 1972م، وتتسم هذه النصوص بالقصر الشديد، حيث لاتتعدى نصف صفحة، مع تمثل الصورة الومضة، واستيحاء شعرية القصيدة النثرية، وتشغيل الفلاش باك والصور الأدبية، والارتكان إلى الحوادث المفاجئة، وتخييب أفق انتظار المتلقي، وتشجيع القارىء على ملء التفصيلات، واختيار المنظور السردي المركز...

ومن أهم كتاب هذه النصوص نذكر: كينت وومبسون، وجانيت هووارث (Janet Ho-warth)، وسارة ماكدونالد (Sara Mc-Donald)، وويليامز كليبيك (William J. Klebeck)، ودوكلاس كلوفر (Douglas Glover)...

وبعد ذلك، ينتقل حميد لحمداني إلى القسم التطبيقي، لتجريب مشرح النقد والتحليل والتأويل، من خلال استحضار مجموعة من النصوص القصصية القصيرة جدا لكتاب مختلفين من العالم العربي. ومن ثم، فقد كان ينتقل الكاتب في هذا القسم من منهج نقدي إلى آخر، متأرجحا بين المنهج الفني، وشعرية السرد، وأسلوبية السرد، والمقاربة الميتاسردية حين استكشاف مقومات الميتاحكي في القصة القصيرة جدا. وبالتالي، فقد رصد الدارس مجموعة من الملامح التي تميز مجموعة من النصوص القصصية القصيرة جدا، سواء أكانت مغربية أم عربية، مثل: ارتباط القصة القصيرة جدا باليوميات والخبر والطرفة والنكتة والمراسلات القصيرة، وتوظيف الكائنات الحية، واستيحاء الشعر، وتوظيف الرمز والحلم والإيحاء، وتشغيل القصة داخل القصة، أو ما يسمى بالميتاحكي.

*مقومات النظرية المنفتحة:

يتمثل حميد لحمداني النظرية المنفتحة في كتابه الذي خصصه للقصة القصيرة جدا. وفي هذا السياق، يقول الدارس: «النظرية التي تشغلنا الآن في هذا الكتاب ستحاول رصد التحولات التي طرأت في القصة القصيرة، فجعلتها تنسخ ذاتها في فن جديد هو الق الق جدا، كل ما سيقال في إطار هذه النظرية سيجعل المهتمين بالسرد يعيدون النظر في نوعية السرد المألوف ليجعلهم يقفون على خصائص فريدة تعلن ميلاد قص جديد. وحيث إن النظرية هي دائما راصدة لكل ماهو غير مألوف، فعليها ألا توقف في ذاتها مسار الإنتاجية، بمعنى أن عليها أن تكون دائمة الانفتاح على ما يأتي به المبدعون من إمكانيات فنية ودلالية مبتكرة لكي تعزل ما أصبح مكرورا، وترمم تصورها على الفور بالعناصر المستجدة. إن محاولة حصر الأركان الأساسية لجنس الق الق جدا، ورصد مميزاتها مثلا انطلاقا من القصر الشديد، والمفارقة، والإدهاش، وهيمنة الرؤية الذاتية، وتشغيل الميتناص، وغيرها من الخصائص التي سيتحدث عنها النقاد والمنظرون، كل هذا يرسم معالم نظرية الق الق جدا باعتبارها فنا يحاول

أن يتجاوز جذعه الأساسي وهو القصة القصيرة أو على الأقل يرسم معالم تميزه عنه. هذا بالتحديد مادعت إليه بعض بيانات القصاصين التجريبيين في المغرب على سبيل المثال أمام تعاظم ما سمي لديهم بالحذلقة القصصية عند بعض القصاصين الكبار.»8

ومن هنا، فنظرية حميد لحمداني هي ضد النظريات المعيارية التي سيجت القصة القصيرة بصفة عامة، والقصة القصيرة جدا بصفة خاصة، بمجموعة من القواعد المقننة التي تشكلت في صيغ جاهزة، ووصفات تقنية صارمة.ومن ثم، يدعو الدارس إلى نظرية نسبية وقابلة للتجديد والتطوير والتحول. وبالتالي، فهي أقرب إلى نظرية التكنوقاص عند محمد اشويكة. لذا، يشدد الدارس على: «ضرورة أن تكون نظرية الق الق جدا دائمة الانفتاح بضمانة أساسية، وهي استحالة توقيف التطور الذاتي للإبداع نفسه. قدر هذه النظرية -إذاً- سيكون دائما هو تعديل معطياتها في ضوء المستجدات الإبداعية التي عملت النظرية نفسها على المساهمة في تحريكها ضد أنماط سردية تقليدية استنفدت طاقتها التأثيرية على القراء.»9

هذا، وقد بين حميد لحمداني بأن مختلف النظريات العربية حول القصة القصيرة جدا عبارة عن اجتهادات فردية مشكورة لم تستلهم مباشرة من الغرب.لذا، تبقى نظريات شخصية نسبية مفتوحة: «نلاحظ أن النقاد والمنظرين والمبدعين العرب قد ساهموا جميعا في صياغة أول نظرية خاصة بجنس أدبي، اعتمادا على جهد معرفي ذاتي في المقام الأول، دون الحاجة الكبيرة لنظرية غربية.وهذا مؤشر جيد على بداية نضج الابتكار في النظرية الأدبية العربية المعاصرة، مع ملاحظة أنه ليس لهذه النظرية سند فلسفي أو إيديولوجي محددين يرسمان مدلولاتها وغاياتها مسبقا، فوراءها جهد معرفي وخبرة وممارسة، صحيح إن مصطلحاتها في حاجة إلى مزيد من الاشتغال والممارسة لكي تصبح أكثر دلالة على الظواهر التي تشير إليها، غير أن وراء هذا الجهد النظري يكمن وعي المعاناة أكثر من وعي الاتجاه أو المذهب. نرى أيضا أن غالبية النقاد ركزوا في جهدهم التنظيري على ملاحظة طبيعة تكوين النصوص نفسها، وعلى المعالم النظرية المنفتحة للق الق جدا المستخلصة من خصائصها وتقنياتها وأشكالها التعبيرية والدلالية وظروف نشأتها. وليس من الضروري أن تكون الخصائص الشكلية والدلالية المشار إليها مجتمعة، ماثلة بكاملها في جميع نماذج الق الق جدا، فكل ق ق جدا توظف منها مابدا مناسبا لبلورة تجربة المبدع الخاصة.

وبالنظر إلى أن الق الق جدا لم ولن تتوقف عن التطور، فإن التنظير المواكب لحركتها لايمكن إغلاقه. ولذا، نعني بالنظرية المنفتحة كل محاولة تنظيرية ذات قصد معرفي بعيد عن المعيارية والإغلاق، وبعيد عن التصور الإيديولوجي أو الفهم الإطلاقي أو التلفيقي (التكاملي). وتكمن أهمية النظرية المنفتحة في تمكين القراء والمتخصصين من وعي طبيعة الحالة الإبداعية التدليلية والتداولية لمختلف نماذج الق الق جدا الحالية، وامتلاك القدرة على توقع مسارها مستقبلا، كما تسمح بتقبل الأشكال والدلالات الجديدة المحتملة في حدود ارتباطها بالتطور الطبيعي لهذا الجنس الأدبي، وقدرتها على ابتكار وسائل تعبيرية جديدة ومتميزة.

إن وجود النظرية في حد ذاته يمثل حفزا للمبدعين على تغيير أساليب التعبير القائمة، وابتكار الجديد أمام انكشاف أسرار الكتابة وتقنياتها وألاعيبها بفعل مدارستها من قبل النقاد، وحصول استيعابها لدى القراء.وقد لاحظنا أن بعض من ساهموا في التنظير للق الق جدا لم يتبنوا هذا التصور النظري المنفتح، بل كانوا حريصين على وضع تصور ثابت أو توصيف تعريفي قانوني وبلاغة معيارية تزعم إمكانية الاستيعاب النهائي لجميع الخصائص الدالة على هذا الفن الجديد.»10

وهكذا، يتبنى حميد لحمداني نظرية منفتحة قابلة للتجدد والتطور والتحول والتماثل مع تطور جنس القصة القصيرة جدا بنية ودلالة ووظيفة، ومسايرة لانفتاح النظريات النقدية نفسها. ومن هنا، فقد كان الدارس ينطلق في هذا التصور النظري من آراء ميخائيل باختين الذي يقول بانفتاح الجنس الأدبي تهجينا وتنضيدا وتناصا وحوارا وأسلبة وتلاقحا. كما يكون قد تأثر من جهة أخرى بالسيميئيات الديناميكية المنفتحة عند فلاديمير كريزنسكي (Krysinski..) صاحب كتاب (ملتقى العلامات)11.

تركيب:

وخلاصة القول، يتبين لنا، مما سبق ذكره، بأن كتاب **(نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا)** لحميد لحمداني من أهم الكتب النقدية التي حاولت تقديم تصور نظري جديد حول جنس القصة القصيرة جدا تأريخا وتحقيبا وتوثيقا وإبداعا ونقدا وتنظيرا، وقد تأثر في تصوره النظري بآراء محمد اشويكة كما في كتابه: **(المفارقة القصصية)**. إلا أن هذه النظرية المنفتحة ماتزال في حاجة إلى ضوابط معيارية ضرورية، فلابد من التقنين وتنظيم آليات الاشتغال بغية تطويق القصة القصيرة جدا على مستوى المفاهيم النظرية، والأدوات الإجرائية، واختيار زاوية النقد والمقاربة، وضرورة الإجابة عن السؤال التالي: هل هناك منهج نقدي صالح لدراسة القصة القصيرة جدا أم نقاربها من رؤى مختلفة تبعدنا كل البعد عن خصوصيات القصة القصيرة جدا؟ بمعنى ما الذي يميز هذا الفن الجديد عن بقية الفنون الأخرى؟ وماهي الأركان الثابتة لهذا الجنس المستحدث؟ وماهي شروطه الرئيسة؟ وماهي مصطلحاته وآلياته النظرية والمنهجية؟ هذا ما بلورناه منهجيا بشكل من الأشكال ضمن ما يسمى بالمقاربة المكيروسردية، أو فصلناه واستعرضناه ضمن نظرية الأركان والشروط.12

الهوامش:

1- حميد لحمداني: **نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا**، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م.

2- محمد اشويكة: **المفارقة القصصية**، سعد الورزازي للنشر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م.

3- حميد لحمداني: **نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا**، ص: 105.

4- د. حميد لحمداني: نفسه، ص: 03.

5- عبد الرحيم مودن: **معجم مصطلحات القصة المغربية**، منشورات دراسات سال، الطبعة الأولى سنة 1993م، ص: 40.

6- عبد الرحيم مودن: **معجم مصطلحات القصة المغربية**، ص: 32.

7- Kent Thompson: Open Windows: Canadian short short stories, Quarry Press, 1988, 109 pages.

8- حميد لحمداني: نفسه، ص: 15.

9- حميد لحمداني: نفسه، ص: 18.

10- حميد لحمداني: نفسه، ص: 103-104.

11- Wladimir Krysinski: Carrefours de Signes: Essais Sur Le Roman Moderne, Mouton Publishers, The hague, Netherlands, 1981.

12- انظر: جميل حمداوي: **القصة القصيرة جدا: أركانها وشروطها**، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2013م.

لعنة المفاهيم التي أسفر عنها الاستثناء المغربي وربيعه

أفكار متطرفة



■ يونس إمغران

** كثر الكلام قديما وحديثا عن وزراء السيادة، ووزارات النظام الحاكم.. في المغرب وفي غيره من دول العالم العربي والإسلامي، بين مؤيد ومتفهم، وبين رافض ومنتقد.

إلا أنه بعد نجاح (بعض) عمليات التغيير السياسي، في قليل من هذه الدول، اعتقد عدد كبير من المراقبين والمتتبعين، بأن الكلام عن وزراء السيادة، بات مجرد ترف فكري، وأن جميع الحقائب الوزارية أسقطت عنها صفة الاحتكار لجهة معينة، وأن الربيع العربي منح للحكومات الجديدة المسؤوليات الكاملة في التدبير والتسيير والمساءلة والمحاسبة.

والواقع أن الزخم الثوري الذي عصف ببعض الأنظمة المستبدة العربية، كان صادقا في إفساح المجال للمتغيرات على حساب الثوابت القديمة، وهاجمنا – في ظل بحثه عن لحظات الميلاد والتأسيس – بأمواج من المفارقات والمتناقضات سياسيا واجتماعيا واقتصاديا، وهذا أمر مفهوم ومعقول، إلا أنه فشل في تحقيق بعض المطالب التي التفت سابقا حول إسقاط «القداسة» عن بعض الحقائب الوزارية التي لم تكن تطالها أيدي البشر الخاطئة والخطاءة.

نحن هنا نتحدث بالدرجة الأولى عن الربيع المغربي الذي وصفه البعض بالاستثنائي، وإن كنا نعتقد بيقين جازم، أن الاستثناء المغربي (المنفوخ فيه) قابل لكل مناهج التأويل والتفسير وعلم الكلام.

صحيح أن وزارة الداخلية التي استعصى اقتحام قلاعها أمام الأحزاب السياسية زمنا طويلا، أضحت اليوم تحت مسؤولية حزب أغلبي يميني معروف بتاريخه ومواقفه وتلوناته.. ولكن السؤال هو، هل هناك، فعلا، توجيه وتسيير وتحكم مسؤول ومحاسب عليه، من طرف رئيس الحكومة لهذا القطاع الحكومي؟ أم أن الحكومة بأكملها، تفاجأ من حين لآخر، بأن الوزارة تسير من جهات أخرى غير مصوت عليها شعبيا؟ وغير محاسبة برلمانيا؟ سؤال نطرحه بالنظر إلى حقيقتين، أولها أن هذا الكلام تفوه به عدد كبير من السياسيين الحكوميين والمعارضين، والحقيقة الثانية هي أن جملة من الأحداث التي عرفها مشهدنا السياسي، كانت فيها وزارة الداخلية صارمة وحازمة إزاء الحكومة نفسها بقراراتها وإجراءاتها وتصريحاتها وبياناتها وبلاغاتها (الاحترابية).. أو لنكن أكثر صدقا، ونقول، كانت هذه الوزارة صارمة وحازمة وشديدة اللهجة إزاء حزب رئيس الحكومة أكثر من أي حزب حكومي آخر.

بالمقابل، لن أتحدث عن وزارات ظلت مرتعا لمفهوم السيادة وريعا لها، ولا عن تدخلات عنيفة وخشنة لجهات لم تخرج يوما من صناديق الاقتراع في هذا القطاع أو ذاك، كوزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية التي تحتاج إلى ثورة حقيقية في التدبير والتسيير والتخصيب الديني، لرأب الصدع، وإنهاء الاختلاف المذموم بين كثير من الفاعلين المعنيين بهذا الحقل الهام والاستراتيجي.. وكالأمانة العامة للحكومة التي مازلنا نجهل دورها الحقيقي في سياق تقمصها لدور البرلمان ووظيفته الجوهرية في الإنتاج التشريعي ومراقبة العمل الحكومي.. تصوروا معي أن هذه الوزارة لم تراقب قط، على مستوى آلية الأسئلة الشفهية؟ هنا تبرز طبيعة الاستثناء المغربي، وهنا فقط يمكن لكل متتبع للشأن المغربي أن يعيد قراءة مفاهيمه المتعلقة بالربيع والثورة والإصلاح الدستوري والانتقال الديموقراطي.

بيد أن هناك رأيا آخر قد لا يجانب الصواب إذا ما أمعنا فيه بنظر مقرون بنور البصيرة، وهو الذي يقول، أن هناك وزارات منحت للأحزاب السياسية من أجل تدبيرها وتنمية قدراتها الأدبية والمالية والمادية، إلا أن أصحابها أخفقوا في مهمتهم، حيث نجحوا في إبعاد هذه الوزارات من هاجس السيادة المخزنية، وسقطوا بالتالي في سيادة الرؤية الحزبية المتعصبة والضيقة.. كوزارة الثقافة التي واجهت مؤخرا في مجلسي النواب والمستشارين وابلا من الاتهامات بدعم جمعيات فنية ومسرحية ومنظمات ومنابر ثقافية قريبة من حزب الوزير، وبعضها موال له سياسيا أو إيديولوجيا.. في حين تم إقصاء وتهميش جهات ثقافية مشهود لها بالعطاء، والدور الفاعل في تثوير واقع الثقافة المغربية وتطوير بنيته الموسومة اليوم بالبطئ والتكلس والجمود.. فأي السيادة نريد السيادة الديموقراطية؟ أم سيادة الاستثناء المغربي الملغومة؟ أم السيادة الشيوعية؟.




1



2



3

4

1- صدور مُؤَلَّف «نظرية التأويل التقابلي، مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب» للباحث المغربي د. محمد بازي

أصدرت منشورات ضفاف/ بيروت، ومنشورات الاختلاف/ الجزائر، ودار الأمان/ الرباط، مُؤَلَّفا جديدا للكاتب المغربي محمد بازي من 450 صفحة (25/17) بعنوان: نَظَرِيَّةُ التَّأْوِيلِ التَّقَابُلِي مُقَدِّماتٌ لِمَعْرِفَةٍ بَدِيلَةٍ بالنَّصِّ والخِطاب، ويُشَكِّل -على مستوى مضامينه وأطروحته- امتدادا لمشروعه التأويلي الذي بسط ملامحه الأولى في كتابين سابقين: التأويلية العربية: نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، وكتاب: تقابلات النص وبلاغة الخطاب، نحو تأويل تقابلي.

يتضمن الكتاب مُقدِّمات لنظرية تأويلية تقابلية مُوَسَّعة على درجة كبيرة من العمق والأهمية الأدبية والنقدية والتأويلية، تناول فيه الأطر المعرفية التالية: بناء النظرية والنموذج،اتساق النظرية والمفاهيم المؤسِّسة للنموذج، الملَكات التأويلية المنتظَر تحصيلُها بتطبيق النموذج، مرامي النموذج، انسجام التأويل،الانسجام داخل التعدد التأويلي، محاصرة القصدية، التأويل ومقام التَّملك، صناعة التقابل وتأويله، فهم حقيقة الكون والوجود عبر التقابل، التأويل والتأويل التقابلي،التقابلات الأفقية والعمودية، المعنى وقرائنه، عمليات الفهم بالتقابل: الافتراض التقابلي العفوي أو الموجَّه،الاستكشاف بالتقابل، التذكر والتطعيم، التوجيه وتعديل الإستراتيجية التأويلية، عملية إرجاء التَّبَنِّيُن، استحضار أطر موسعة وغيرها....

2- «تجارب جديدة في السينما المغربية» إصدار سينمائي جديد للناقد السينمائي عبد الكريم واكريم

عن منشورات سليكي إخوان بطنجة، صدر للناقد السينمائي المغربي عبد الكريم واكريم، كتاب بعنوان: «تجارب جديدة في السينما المغربية»، ويقع الكتاب في 87 صفحة من القطع المتوسط.

وقد جاء في ظهر الغلاف مقتطف من تقديم الناشر: «تجارب جديدة في السينما المغربية» كتاب عن تجارب لمخرجين مغاربة شباب أخرجوا أفلامهم الروائية الطويلة الأولى بداية من الألفية الثانية. وهم «ربما طلائع» موجة جديدة في السينما المغربية. ورغم أن لكل منهم أسلوبه إلا أن ما يجمعهم هو إعطاء الأهمية للجانب الجمالي والفني دون إغفال الإهتمام بالأفكار والمواضيع المتناولة، لكن بإصرار على صياغتها في أسلوب بصري يعطي للسرد السينمائي واللغة البصرية الأولوية في إيصال هذه الأفكار..»

و«تجارب جديدة في السينما المغربية» كتاب يُلقي الضوء بمقالات نقدية على أفلام لمخرجين مغاربة أمثال حكيم بلعباس من خلال فيلمه «شي غادي وشي جاي» ومحمد مفتكر من خلال فيلم «براق» وسلمى بركاش بفيلمها «الوتر الخامس» وهشام عيوش بفيلمه «شقوق» ومحمد زين الدين من خلال فيلمه «عقلتي على عادل؟» وفوزي بنسعيدي بفيلمه «موت للبيع». إضافة لمقالات أخرى تقارب قضايا ومواضيع كـ(علاقة الأدب المغربي بالسينما المغربية من خلال رواية «طفل الرمال» للطاهر بن جلون وفيلم «البراق» نموذجا)، وتيمة «السياسة في السينما المغربية». كما تضمن حوارات مع مخرجين سينمائيين مغاربة شباب ينتمون لهذه «الموجة الجديدة».

والكاتب المغربي عبد الكريم واكريم، صحافي وناقد سينمائي من طنجة، سكرتير تحرير المجلة الثقافية «طنجة الأدبية» ورئيس تحرير مجلة «سينفيليا» السينمائية المتخصصة. شارك وأنجز تغطيات لعدة مهرجانات سينمائية وطنية ودولية وشارك كعضو في لجان تحكيم بها. و«تجارب جديدة في السينما المغربية» هو الإصدار الثالث للكاتب المغربي عبد الكريم واكريم بعد «أسئلة الإخراج السينمائي في المغرب» (حوارات مع مخرجين سنيمائيين مغاربة) عن دار سليكي إخوان سنة 2003، و«كتابات في السينما» (مقاربات نقدية في أفلام مغربية وعالمية) عن دار سليكي إخوان سنة 2010.

فاطمة الزهراء المرابط

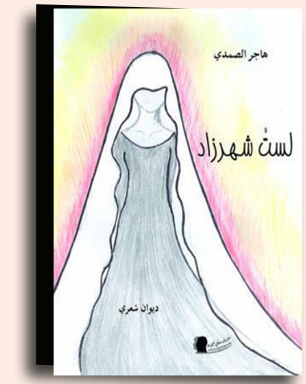
3- جديد الناقد عبد المالك أشهبون «البداية والنهاية في الرواية العربية»

عن دار رؤية للنشر والتوزيع بمصر صدر كتاب «البداية والنهاية في الرواية العربية» ينطلق الناقد المغربي عبد المالك أشهبون من فرضية جوهرية مفادها أنه لا شيء محايد في عالم الرواية. وعلى هذا الأساس المتين، يعتبر أنه ليست هناك نصوص صماء وأخرى ناطقة في عالم الرواية الأرحب. فكل ما في الرواية - سواء أكان هامشيا أم مركزيا - يخدم استراتيجية الكتابة من منظور الكاتب، أو من منظور الاتجاه الجمالي الذي ينتمي إليه الروائي.

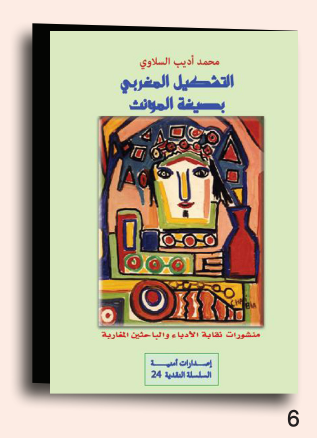
هكذا بدأت انشغالات الناقد الدقيقة بعتبات الكتابة الروائية بدءا باسم المؤلف الذي يتسنم عادة أغلفة الروايات إلى جانب صورة الغلاف. وقد تناولهما الناقد بإسهاب في كتابه :"الحساسية الجديدة في الرواية العربية..." (2010)، فيما أفرد لعتبة العنوان كتابا شاملا هو "العنوان في الرواية العربية" (2011)، تتبع فيه عناوين الرواية العربية من مرحلة التأسيس حتى عناوين الروايات الجديدة. كما انشغل في كتابه القيم الموسوم "عتبات الكتابة في الرواية العربية" بكل العتبات الداخلية مثل الخطاب التقديمي والإهداء والنصوص التنبيهية والتوجيهية... ولتتويج هذا المسار النقدي الحافل والمتخصص والدقيق، أصدر عبد المالك أشهبون مؤخرا كتابه التاسع وهو بعنوان «البداية والنهاية في الرواية العربية» (دار رؤية للنشر والتوزيع بمصر 2013).

4- صدور رواية «قيلولة أحد خريفي» لهشام بن الشاوي

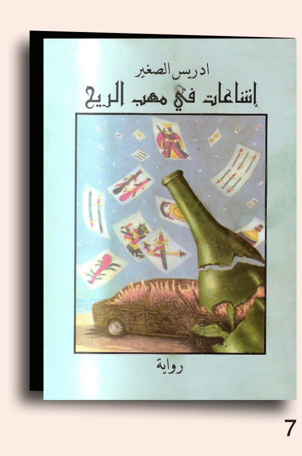
عن دار طوى بلندن، صدرت للكاتب المغربي هشام بن الشاوي روايته الثانية: «قيلولة أحد خريفي» في 105 صفحة من القطع المتوسط، وهي النوفيلا الفائزة بجائزة الطيب صالح للإبداع العالمي، وقد صدرت للكاتب من قبل : «بيت لا تفتح نوافذه...»(2007)، «روتانا سينما.. وهلوسات أخرى» (2008)، «كائنات من غبار»



5



6



7

8

(2010)، «احتجاجا على ساعي البريد» (2012). وسيصدر له، قريبا، عن دار النايا بسوريا الطبعة الثانية من روايته البكر «كائنات من غبار»، وكتابا حواريا موسوما بـ«نكاية في الجغرافيا»، ويضم بين دفتيه الحوارات التي أجراها الكاتب المغربي مع نخبة من كبار الكتاب العرب: «محمد البساطي، أسامة أنور عكاشة، وحيد حامد، يوسف القعيد، إبراهيم عبد المجيد، د. محمد برادة، د. سعيد يقطين ومحمد عز الدين التازي».

5- «لست شهرزاد» إصدار قصصي للشاعرة المغربية هاجر الصمدي

عن دار سليكي إخوان بطنجة، صدرت للشاعرة المغربية هاجر الصمدي مجموعة شعرية بعنوان: «لست شهرزاد» وتقع هذه المجموعة في 54 صفحة من الحجم المتوسط، وتضم المجموعة 17 قصيدة شعرية منها: «السراب يلاحقني»، «فضل العظماء»، «لست شهرزاد»، «أيا فاطمة»، «نداء إلى صديق»، «تبا لكبريائك وكبريائي»، «آدم وحواء»، «أيها الحب.. أعلن انسحابي»، «ميثاق الكبر»، «وداعا يا أبي»...

6- محمد أديب السلاوي يحفر الذاكرة الفنية المغربية النسائية ويصدر «التشكيل المغربي بصيغة المؤنث»

عن منشورات نقابة الأدباء والباحثين المغاربة صدر مؤخرا للكاتب المغربي، محمد أديب السلاوي، كتابا نقديا جديدا يحمل عنوان «التشكيل المغربي بصيغة المؤنث» ويتضمن اضافة إلى قراءات في المتن التشكيلي النسائي ببيوغرافيات تفصيلية لحوالي خمسين فنانة مغربية من مختلف الأجيال والحساسيات الفنية.

قدم هذا العمل، الباحث والأديب الدكتور عبد اللطيف ندير، مدير منشورات أمنية للإبداع والتواصل، بكلمة جاء فيها: من يقرأ هذا الكتاب يكتشف الجهد الكبير الذي بذله الناقد والباحث الفني محمد أديب السلاوي، خصوصاً في جمع المادة، وضبط الموضوع وتحليل المعطيات وتصنيفها حسب اعتبارات تقنية، وقد نهج في ذلك جل الإمكانيات المتاحة في التأليف من رصد وضبط وتحقيق وتأريخ وتحليل، وهي عملية شاقة ومضنية، ومجهود جبار وكبير لا يتحقق إنجازه إلا من خلال مجموعة بحث متخصصة أو بواسطة مؤسسة ثقافية وفنية قائمة الذات.

إن هذا العمل الجبار يعتبر ذاكرة جماعية يؤرخ لأزمة المغرب الفني التشكييلي بصيغة المؤنث ليعطي لنون النسوة المغربية حقها في الوجود ويرد لها الاعتبار في ما أنجزته من تجارب متراكمة في الثقافة الصباغية.

إننا لا نبالغ حين نقول إن هذا القاموس التشكيلي يعتبر أول دراسة فنية مرجعية تنبش في ذاكرة المغرب وتحتفي بتاريخية الفن التشكيلي النسائي عبر حقب ومراحل عرفت مخاضات لإثبات الذات، وبَصَمَتْ بعمق تجربتها بصيغة بصرية مغايرة، وبولادات فنية متعددة، بعضها استثنائي منفلت، وبعضها الآخر لم يراوح مكانه وبقي يستنسخ تجارب إنسانية من هنا وهناك.

إن هذا الكتاب لم يقتصر على الحفر في الذاكرة الفنية المغربية النسائية فحسب، بل استطاع أن يزاوج بين جل الحساسيات التشكيلية قديمة وحديثة، أصيلة ومقلدة، محاكية ومنفلتة، ليتوقف كاتبه في النهاية على خصوصيات كل مبدعة تشكيلية مغربية، سواء من حيث عمقها الصباغي المشترك، أو من داخل تفريعات إبداعية جمالية هاربة.

7- «إشاعات في مهب الريح» إصدار روائي جديد للكاتب المغربي إدريس الصغير

عن المطبعة السريعة بالقنيطرة، صدرت للكاتب المغربي إدريس الصغير رواية جديدة بعنوان: «اشاعات في مهب الريح» وتقع الرواية في 134 صفحة من الحجم المتوسط، تتصدر غلافها لوحة للفنان التشكيلي مصطفى تباتة.

ويواصل الكاتب إدريس الصغير في رواية «اشاعات في مهب الريح» مشروعه الإبداعي الذي يراهن فيه البحث عن أيسر السبل الفنية التي تمكنه من إبلاغ أحاسيسه نحو مجتمع يعيش مشاكله حتى النخاع. إنه رهان فني يسعى إلى التماس الجودة المفتقدة.

والكاتب المغربي إدريس الصغير، روائي وقاص من مدينة القنيطرة، بدأ النشر سنة 1966، وقد غطت قصصه مختلف المنابر الأدبية بالمغرب وبالوطن العربي، كما ترجمت اعماله إلى معظم اللغات الحية، ورواية «اشاعات في مهب الريح» هي الإصدار الحادي عشر للكاتب إدريس الصغير بعد «اللعنة والكلمات الزرقاء» (قصص) سنة 1976 مشتركة مع الكاتب عبد الرحيم مؤذن، «الزمن المقيت» (رواية) سنة 1983، «عن الأطفال والوطن» (قصص) سنة 1985، «وجوه مفزعة في شارع مرعب» (قصص) سنة 1985، «كونشيرتو النهر العظيم» (قصص) سنة 1990، «أحلام الفراشات الجميلة» (مسرحية) سنة 1995، «ميناء الحظ الأخير» (رواية) سنة 1995 مشتركة مع الكاتب عبد الحميد الغرباوي، «معالي الوزير» (قصص) سنة 1999، «حوار جيلين» (قصص) سنة 2011 مشتركة مع الكاتب محمد سعيد الريحاني، «خريطة القبور» (رواية) سنة 2011.

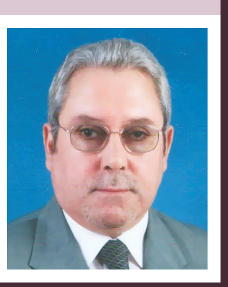
فاطمة الزهراء المرابط

8- «هديل السَّحَر»، إصدار شعري للشاعر المغربي بوعلام دخيسي

عن مطبعة الجسور بوجدة، صدر مؤخرا للشاعر المغربي بوعلام دخيسي ديوان شعري بعنوان: «هديل السَّحَر»، يقع الديوان في 108 صفحة من الحجم المتوسط، تتصدر غلافه لوحة تشكيلية للفنان المغربي محمد سعود. ويضم الديوان 30 قصيدة منها: «رقص الطفولة»، «قطار العمر»، «مولد في بيت أمي»، «...أنت لها»، «مرثية الفراق»، «كدت أهجرني»، «ضع لها عنوانا»، «على ناصية الحدود»، «حوار في المنتصف»، «قالت لي الساعة»، «الفراشة»، «مالي والعشق»..

محمد الفيتوري
الدرويش المتجول، في الشعر والوطن.

عوالم سردية



■ نجيب العوفي

يتداعى إلي هذا العنوان، عفوا صفوا، من أحد أعمال الشاعر الجميلة (معزوفة لدرويش متجول) إذ تتبدى لي الرحلة الشعرية اليانعة والرائعة للفيتوري، عزفا شجيا وبهيا على قيثار الشعر والوطن، لدرويش إفريقي عربي مهووس، بحب الشعر وحب الوطن.

كانت إطلالة الفيتوري الشعرية في طلائع الخمسينيات من القرن الفارط، مزامنة لإطلالة الشعر العربي الحديث، الذي حرك السواكن وآذن بربيع شعري جديد.

كان لاسمه ألق ووقع خاص على الأذن، ضمن كورال الأسماء الرائدة – السياب – نازك – البياتي – عبد الصبور – حجازي – أدونيس – خليل حاوي ..

تسلل اسم الفيتوري مبكرا إلى المشهد الشعري العربي، صوتا عربيا إفريقيا دافئا، طافحا بأشواق وهموم إفريقيا والوطن العربي المتماوج بين الماء والماء.

أطل علينا، نخلة شعرية طالعة من ربوع السودان معبأة بشموس ومراجل إفريقيا.

وهنا فرادة وخصوصية اسم الفيتوري، ضمن رواد الشعر الحديث، أو الحداثة الشعرية.

لقد أضاف لحنا جديدا وساخنا، إلى معزوفة هذا الشعر، أضاف لحنا إفريقيا بهيا إلى هذه المعزوفة.

وقد كان السياق التاريخي الذي نزع فيه الفيتوري سياقا ناغلا مشتعلا. سياق النهوض التحرري-النضالي للعالم الثالث.

كانت آسيا وأمريكا اللاتينية، بؤرا تشتعل، وكانت أفريقيا تتأهب وتفرك عيونها للنور، وبضربة معلم شعرية، أدخل الفيتوري إفريقيا في العزف الشعري العربي.

ودواوينه الشعرية الأولى، شاهدة على ذلك،

- أغاني أفريقيا.
- عاشق من أفريقيا.
- اذكريني يا أفريقيا.
- أحزان أفريقيا.

طلع علينا الفيتوري إذن، شاعرا حداثيا أصيلا وملتزما، وعاشقا وامقا من أفريقيا.

- {عاشق من أفريقيا
صناعتي الكلام
وكل ثروتي شعور ونغم
ولست واحدا من أنبياء العصر
لست من فرسانه الذين يحملونه
رايات النضال
أو يخطون مصائر الأمم}

منذ البدء إذن، يتقطع الشاعر مع الدونكيشوتية الشعرية والنضالية، ويتجرد من الأوهام والأحلام والرايات والشعارات، مما كان سائدا أيانئذ، ويكتفي بالإنصات لهموم وشجون العالم. يكتفي بأن يلبس جبة درويش متجول عبر براري الشعر ومضارب الوطن العربي الممتدة أوجاعه من الماء إلى الماء.

وعبر دووابنه الحوافل التي أربت على العشرين، كان الفيتوري يتنطس جيدا هموم وشجون الوطن العربي، ويتحسس جيدا أشواق وأحلام الوطن العربي، ويرهص جيدا ببروق الرعود الآتية وما يزال نداء الفيتوري البهي في الستينيات، يرتد في الآذان ويتصادى في الوجدان.

{يا أخي في الشرق، في كل سكن
يا أخي في الأرض، في كل وطن
أنا أدعوك.. فهل تعرفني؟
يا أخا أعرفه.. رغم المحن
إنني مزقت أكفان الدجى
إنني هدمت جرام الوهن
لم أعد مقبرة تحكي البلى
لم أعد ساقية تبكي الدمن
لم أعد عبد قيودي.}

عذبة ودافئة لغة الفيتوري الشعرية، ورخيمة لحونه وقوافيه، وشجي الإنصات إلى عزفه.

لكن الدرويش المتجول الذي جاب براري الشعر، وخبر هموم وشجون الوطن العربي، وعرك الدهر قناته، ينتمي إلى (رؤيا) رمادية.

{خارجا من دمائك
تبحث عن وطن فيك
مستغرق في الدموع
وطن ربما ضعت خوفا عليه
وأمعنت في التيه كي لا يضيع.
++++
خارجا من غيابك
لا قمر في الغياب
ولا مطر في الحضور
مثلما أنت في حفلة العرس والموت.
لا شيء، إلا انتظار مرير
وانحناء حزين على حافة الشعر
في ليل هذا الشتاء الكبير.}

وكذلك الحال والمآل، بعد طول معاناة وتجوال، فهو الدرويش المتجول الذي خبر الأيام والليالي، هو الشاعر الذي رأى.

www.chafona.com



CHAFONA WEBRADIO

100% BEST MUSIC